

COMMISSION DES COMMUNAUTES EUROPEENNES

ETUDES  
SECTEUR CULTUREL

**DROIT AU TRAVAIL ET PROBLEMES D'EMPLOI  
DES TRAVAILLEURS CULTURELS DU SPECTACLE  
ET DE L'INTERPRETATION MUSICALE  
DANS LA COMMUNAUTE ECONOMIQUE EUROPEENNE**

**Vol. II**

**par Marie-Madeleine KRUST**

**Etude élaborée à la demande  
de la Commission des Communautés européennes**

**1977**

DROIT AU TRAVAIL ET PROBLEMES D'EMPLOI  
DES TRAVAILLEURS CULTURELS DU SPECTACLE  
ET DE L'INTERPRETATION MUSICALE  
DANS LA COMMUNAUTE ECONOMIQUE EUROPEENNE

Vol. II

par Marie-Madeleine KRUST

Etude élaborée à la demande  
de la Commission des Communautés européennes

1977

## CHAPITRE 5

### LES PROBLEMES D'EMPLOI DES ARTISTES-INTERPRETES

#### DANS LE THEATRE

#### 1ère PARTIE

##### L'ACTEUR

L'histoire des acteurs est marquée par son caractère paradoxal : souvent applaudis par le peuple, protégés par les seigneurs et les rois qu'ils distraient, ils sont dans le même temps rejetés par l'église qui prononce contre eux l'excommunication, et sont l'objet de la méfiance de la société bourgeoise.

Au XVème siècle, en France, Charles VI accorde par lettre patente du 4 décembre 1402, aux Confrères de la Passion, l'autorisation de donner des spectacles, mais en 1422, les Frères de la Basoche sont emprisonnés. On ne conçoit pas encore que l'art du comédien puisse être une profession.

"Les autres pays, tout autant que la France, ignorent le métier d'acteur professionnel, de comédien. Les processions du Corpus, les chars de la Fiesta de Los Carros, les Sacramentales, ne voient figurer que des amateurs tirés de la foule des fervents ..... Il n'en va pas autrement des corporations d'artisans anglais qui rivalisent et intriguent pour organiser et jouer les "plays" ..... la parade des Schembattlaufen et les Festnachtsspiele allemands sont des festivités urbaines qui associent la communauté urbaine et leur jeu .... En Italie, les laudi franciscains sont chantés et sans doute mimés par les "jongleurs de Dieu" mais rien de plus ..... (1)

---

(1) - l'acteur J. Duvignaud.

Il faut attendre la deuxième moitié de XVIème siècle pour voir apparaître et s'organiser les premières troupes de comédiens en Italie, en France, Allemagne et Angleterre.

Mais leur condition les laisse en marge de la société. Au XVIIème siècle en France, "malgré la déclaration de Louis XIII en 1641 suivant laquelle "l'exercice de leur profession par les comédiens ne peut leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public" ils sont hors de la loi civile comme de la loi religieuse."(1)

En 1789, la déclaration des droits de l'homme leur reconnaît la qualité de citoyens et en 1849 seulement le concile de Soissons les relève de l'excommunication.

A la fin de XIXème siècle, les artistes prennent conscience de la nécessité de s'unir pour faire reconnaître leurs droits. Une première tentative d'organisation syndicale est entreprise en France en 1890, qui sera suivie en 1903 de la création des syndicats des artistes dramatiques.

La naissance du cinéma dans le premier quart du XXème siècle modifie "l'image de marque" de l'acteur dans la société avec le développement du "star system", et ouvre de nouveaux débouchés qui se développeront au cours des années, auxquels viendront s'ajouter ceux de la télévision.

•  
• •

---

(1) - L'acteur P. Chesnay.

En créant une pièce de théâtre dont ils interprètent les personnages, les acteurs donnent un sens à l'oeuvre écrite qu'ils transposent, permettant au public de participer au spectacle et d'en comprendre la portée, voire le message.

Cette interférence entre le rôle créateur de l'acteur et le public transparait à travers toute l'histoire du théâtre. Dans les pages suivantes (2ème partie du chapitre) où sont analysées de manière bien sûr très schématique, les structures du théâtre en tant qu'entreprise de spectacle, dans quelques pays de la Communauté Européenne, le rappel historique ébauché, permet de faire apparaître le rôle des acteurs dans sa vraie dimension : c'est grâce à eux que les pays d'Europe Occidentale ont découvert l'expression théâtrale à des époques où la connaissance des oeuvres écrites pour le spectacle ne pouvait être acquise que par le déplacement des troupes d'acteurs parcourant les chemins, traversant les frontières dans des conditions de vie et de travail toujours très dures.

"L'importance internationale de ces voyages de comédiens est considérable. L'information esthétique de deux siècles de monarchie absolue en a été dominée. Sur tous les plans de la vie culturelle ou esthétique, à tous les niveaux de la mode et du bon ton, on trouve la transmission établie par le théâtre et surtout par les troupes nomades. A Paris, en 1604, on peut voir jouer une troupe anglaise, en 1613, une troupe espagnole, en 1627 une troupe grecque ..... et plus souvent les Gelosi italiens qui marquèrent profondément le théâtre français ..... L'Allemagne s'ouvre au théâtre par le spectacle des troupes anglaises très fréquentes à la fin du XVIIème siècle et au début du XVIIIème, puis des troupes françaises ....." (1)

---

(1) - L'acteur opus cité.

Messagers de la culture à l'étranger, les acteurs à plus forte raison le sont dans leur propre pays et c'est précisément dans la mesure où ils ont la possibilité d'exprimer leur art, de le perfectionner au fur et à mesure des spectacles qu'ils sont à même de donner sa vraie dimension à la culture théâtrale nationale.

Mais, condition fondamentale, il importe que la structure des entreprises de spectacle, leur potentiel économique, leur organisation et leur répartition sur le territoire national soient susceptibles de leur procurer des emplois et par là même susciter l'intérêt du public, enrichir sa connaissance, car le droit au travail de l'acteur, comme celui de tout artiste, est en relation étroite avec le droit à la culture des individus.

Or, il ressort des informations tirées de l'enquête de British Equity en 1972 que la part des effectifs d'artistes interprètes britanniques ayant un emploi au cours d'une semaine, est de 18 % dans le théâtre du West End de Londres, de 10,7 % pour le théâtre de tournées, de 26 % pour les théâtres de répertoire. En France, les débouchés potentiels, d'après différentes sources d'informations, sont susceptibles de procurer des emplois à 20 % des effectifs au cours d'une année et en République Fédérale, le taux concernant les emplois "durables" seraient de l'ordre de 25 %.

Les éléments d'information présentés dans la 2ème partie de ce chapitre sur la situation actuelle du théâtre dans la Communauté Européenne, éclairent les problèmes d'emploi des acteurs. Ces difficultés expliquent pour une très grande part, l'inquiétude qui caractérise l'attitude d'un grand nombre d'entre eux.

L'acteur de théâtre, même célèbre, craint toujours pour son avenir dans la mesure où, s'il n'appartient pas à une troupe permanente (et celles-ci sont marginales quant à leur nombre), pour lui, les contrats d'engagement sont toujours aléatoires. D'autre part, s'il a déjà acquis une certaine notoriété, l'acteur ne peut, sans risquer de se déqualifier aux yeux du public, des critiques, des metteurs en scène, des auteurs, accepter des emplois secondaires et paradoxalement son succès limite ses possibilités d'emploi, qu'il s'agisse du théâtre vivant, du cinéma, de la télévision.

Comme les autres artistes du spectacle vivant, l'acteur subit lui aussi la concurrence du film et de la télévision dans la mesure où la production, soit de films de long métrage, soit de télé-films permet la diffusion des oeuvres qu'autrefois, seules les troupes de comédiens se déplaçant à travers l'Europe avaient fait connaître aux pays voisin du leur. Actuellement, l'Afrique, l'Amérique, connaissent les grandes oeuvres des auteurs français, britanniques, allemands, etc ..... essentiellement à partir des enregistrements filmés et les grandes tournées de troupes européennes dans ces pays ont considérablement diminué en nombre. Il s'agit, le plus souvent de représentations de prestige des troupes nationales telles que la Comédie Française ou la Royal Shakespeare Company.

L'absence de débouchés pour les acteurs a également une conséquence dont il ne faut pas négliger l'importance : l'acteur en difficulté d'emploi, trouve un moyen d'assurer ses moyens de vivre en ouvrant une école professionnelle.

Ce phénomène est à souligner, car il met en évidence une situation paradoxale qui fait que l'absence de débouchés conduit un certain nombre d'artistes à orienter des jeunes vers une carrière qu'il n'ont pu eux-mêmes poursuivre.

Si un certain nombre de cours privés sont à même de dispenser un enseignement de qualité, pour un nombre important d'entre eux, la formation professionnelle donnée est trop souvent insuffisante : "les professeurs varient et changent chaque saison. Lorsqu'un art se fait commerce, il se ronge par son propre intérieur" (1). Dans la plupart des pays, aucun contrôle administratif n'est effectué sur le contenu des formations, leur organisation, leur durée. Les élèves sont rarement informés des difficultés qui les attendent du point de vue des débouchés, et l'artiste enseignant n'est que trop souvent un "dispensateur de rêves".

Il est difficile d'estimer dans les différents pays de la Communauté le nombre de ces cours privés d'enseignement dramatique. En France, on estime leur nombre à environ 500, sur le territoire national.

---

(1) - L'enseignement privé de l'art dramatique, par Christian Casadsus -  
PARIS - Décembre 1972 - Secrétariat d'Etat à la Culture.



2ème PARTIE

ELEMENTS D'INFORMATION SUR LES PRINCIPALES CARACTERISTIQUES

DE LA STRUCTURE DES ENTREPRISES THEATRALES

DANS LES PAYS DE LA C.E.E.

REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE

LES DONNEES HISTORIQUES

L'art du spectacle apparaît principalement en Allemagne au XVI et XVIIème siècles et s'est tout d'abord exprimé dans les groupements d'amateurs et d'étudiants (schulbühnen). A cette époque l'activité théâtrale fixe, se limitait essentiellement à l'Opéra au sens ancien du terme, c'est à dire au spectacle musical.

Les spectacles dramatiques sont le fait de compagnies en tournées : les troupes anglaises viennent jouer Shakespeare et les Elisabethains, dans des mises en scènes à grand spectacle dont les costumes magnifiques attirent les foules ; les troupes françaises apportent leurs spectacles classiques où l'art de la déclamation est en grand honneur.

La première troupe dramatique Allemande est celle de Veltin qui entre, en 1685, au service du Grand Electeur de Saxe. C'est en 1767 que fut créé à Hambourg le théâtre National (Hamburger entreprise) à l'initiative de riches marchands et Lessing en est nommé dramaturge "l'expérience fut de courte durée, mais avait fait prendre conscience des problèmes spécifiques non seulement de l'entreprise de spectacle mais des droits des comédiens" (1).

Il est intéressant de noter que dès 1751 l'écrivain Gellert "pensait que le théâtre devrait avoir son existence assurée grâce à des fonds publics. Il voulait aussi que les auteurs participent aux recettes et soient ainsi encouragés au travail, enfin il fallait que les comédiens soient bien payés". (1) Mais dans la pratique, la situation des premières troupes est loin d'être florissante. Celles-ci groupent de 15 à 20 comédiens et leurs revenus sont modestes : Ekhof, le célèbre acteur, gagnait au début de sa carrière la modique somme de 1 thaler 13 groschen par semaine alors qu'une paire de chaussures coûtait 1 thaler 4 groschen (1). Quant aux conditions de travail, celles-ci étaient particulièrement dures : répétitions et spectacles se déroulaient dans des baraquements sur place ou sur des tréteaux en plein air.

---

(1) Le théâtre en République Fédérale d'Allemagne - Notes et études documentaires - 1964 -

Cependant, tout au cours du XVIIIème siècle, les activités théâtrales se sont considérablement développées, bénéficiant, et cette remarque est importante, d'un contexte géopolitique favorable : dans un pays dont l'unification ne date que de 1870 avec la naissance, sous l'impulsion de Bismark, de la Confédération Allemande. Chaque entité "provinciale" cherche à développer ses propres richesses culturelles et en particulier l'art du spectacle. Vers la fin du XVIIIème siècle, chaque ville construit son propre théâtre "l'absence de toute centralisation dans cette floraison de construction théâtrale nouvelle est le reflet fidèle de l'absence de centralisation politique"..... "la situation qui s'établit restera caractéristique du théâtre allemand jusqu'à nos jours.

La décentralisation actuelle due à des conditions politiques différentes aboutit à des résultats analogues"(1). C'est ainsi par exemple qu'à Mannheim, le théâtre national fondé en 1776, reçoit une importante subvention de la Cour dont un haut dignitaire Von Dohlberg fait en sorte que les revenus des comédiens soient confortables. Les meilleurs d'entre eux bénéficient d'engagement à vie et de garantie de pension de retraite, tandis qu'à Weimar, Goethe qui dirige le théâtre de 1791 à 1816 édictera des règles précises sur le jeu des comédiens.

A Berlin, dont les activités théâtrales sous Frédéric II avaient vu la priorité donnée à la Troupe de la Comédie Française, la salle où joua souvent la troupe française devint le théâtre national Royal en 1796.

---

(1) - Le théâtre en République Fédérale d'Allemagne -  
Opus cité

C'est à cette époque également qu'à Gotha "on décida pour la première fois de la création d'une Caisse de Retraite pour les comédiens qui sont engagés directement par la Cour" ; à la fin du XIXème siècle, se crée un syndicat de comédiens (1871), ainsi que des organisations de spectateurs qui se constituent en associations les "Volksbühnen". Enfin en 1908, les auteurs se groupent dans le Verband der deutschen bühnenschriftstellen pour défendre leurs intérêts et faire connaître les pièces aux directeurs de théâtre.

### LA SITUATION ACTUELLE

Rappelons pour mémoire que la République Fédérale d'Allemagne comprend 9 l'ander dont l'autonomie est complète dans le domaine de l'éducation et de la culture. La seule institution fédérale en la matière étant la Conférence permanente des Ministres de la Culture des l'ander.

Les informations sur la structure des activités théâtrales sont relativement anciennes puisqu'elles remontent à 1962, mais elles permettent du moins de situer le contexte de travail des artistes interprètes allemands, les implantations théâtrales ayant été peu modifiées depuis cette date.

"D'après les statistiques officielles de 1962, la République Fédérale d'Allemagne, comptait au 15 octobre : 178 théâtres et Opéras, répartis dans 102 villes et d'une contenance globale de 137.709 places. Ce théâtre employait 3.291 acteurs. Parmi ces 178 unités, la République Fédérale d'Allemagne compte 8 théâtres d'Etat, 68 théâtres municipaux et 24 organisations de tournées.

Les théâtres d'Etat bénéficient de subventions importantes qui comblent le déficit budgétaire malgré une fréquentation importante des salles par le public (90 % de fréquentation en 1962). La vente des places par abonnement ainsi qu'aux associations de spectateurs constitue une fraction importante des recettes (jusqu'à 50 %).

Les types de gestion des théâtres municipaux sont variés : il peut s'agir, soit d'une société à responsabilité limitée (cas du Deutsches Schauspielhaus de Hambourg), soit de théâtre en régie sous la tutelle directe des municipalités (à Munich, Ulm .....).

Les Landesbühnen sont des troupes qui, à partir d'un théâtre fixe, font des tournées dans une région "ici plus qu'ailleurs, c'est le directeur, héritier du principal d'autrefois, qui donne son style à la troupe. Leur travail se rapproche de celui du Centre dramatique de province en France" (1). Leur rayonnement s'effectue sur l'ensemble du territoire. Ces troupes comprenaient en 1962 entre 350 et 400 comédiens environ. A noter que ces troupes ne sont pas seulement spécialisées dans le théâtre parlé, mais que certaines donnent des spectacles d'opéras, opérettes et danses. Toutefois, la part la plus importante revient à l'art dramatique.

"Ces troupes constituent, de par la nature de leur travail et notamment à cause de la vie en tournée, des ensembles assez homogènes où vont se former les comédiens"(2).

En 1962, 70 théâtres privés, étaient répartis dans 31 villes (y compris Berlin Ouest). Ces théâtres, contrairement aux précédents, n'ont pas de troupe permanente. Il s'agit, soit de théâtres dits de boulevard, soit de théâtres d'essai du type café théâtre, installés d'une manière rudimentaire dans des locaux exigus et qui sont souvent le "banc d'essai" de jeunes metteurs en scène ou d'auteurs encore inconnus.

..... On ne peut parler du théâtre en République Fédérale d'Allemagne, sans noter le rôle important et depuis très longtemps joué par les organisations de spectateurs, les "Volksbühnen", dans l'activité culturelle des länders".

---

(1) - Le théâtre en R.F.A..

(2) - Opus cité.

"Ces organisations groupent des centaines de milliers de spectateurs, elles constituent un élément important de la situation théâtrale tant parce qu'elles apportent aux théâtres une clientèle régulière que par l'influence qu'elles peuvent avoir sur le choix des programmes ..... Il ne s'agit pas tellement de distribuer des billets mais plutôt de sensibiliser à la culture le public le plus large possible". (1) Ces organisations sont regroupées au sein de la Fédération des Volksbühnen, association enregistrée, sans but lucratif (du type de l'association française régie par le loi de 1901).

---

(1) - opus cité page précédente.

## LA FRANCE

### LES DONNEES HISTORIQUES

L'expression théâtrale au Moyen-Age, en France, comme dans les autres pays d'Europe Occidentale, présente le caractère particulier qu'il s'agit vraiment d'une fête collective avec la représentation des mystères "le contenu religieux était un bien commun puisque le souci d'édification spirituelle y faisait bon ménage avec la bouffonnerie ..... les acteurs amateurs n'étaient payés que de leur joie et de celles de leurs concitoyens". (1).

Au XIVème siècle, les Confrères de la Passion donnent des représentations de la vie des Saints et la première marque de reconnaissance officielle de cette activité du spectacle date du 4 décembre 1402. (Patente de Charles VI).

Mais c'est aussi l'époque où les clercs de la Basoche jouent sur les tréteaux des foires, les farces et moralités. La Basoche, association parisienne groupant les gens de loi, avait une filiale dans toutes les villes de France.

Dès le premier tiers du XVIème siècle, à l'exemple de l'Italie, se formèrent un peu partout des compagnies de comédiens itinérants. Ce nomadisme qui, un siècle plus tard, caractérisera la vie et les conditions de travail de Molière : "Recherche du protecteur, recherche d'un profit - le nomadisme est commandé par l'exigence économique, c'est à dire la recherche conjointe d'un public et d'un protecteur. De marché du théâtre il n'en existe pas avant le second tiers du XVIIème siècle et bientôt il sera contrôlé par des privilèges exclusifs". (2)

---

(1) - Histoire des spectacles - Encyclopédie de la Pleiade - Paris 1965

(2) - L'acteur par Jean Duvignaud - NRF - Paris 1973.



Au début du XVII<sup>ème</sup> siècle, l'activité théâtrale parisienne est le fait de deux troupes françaises et d'une compagnie italienne. "En 1599, la troupe de Valleran parée du titre de "comédiens du roi" et associée avec celle d'Adrien Talmy, prend à bail pour la première fois l'Hotel de Bourgogne, mais en fait "les comédiens du roi" ne seront définitivement les hôtes de l'Hotel qu'en 1629 grâce à la protection royale. La troupe du Marais est née de la fusion des diverses troupes provinciales, et réussit à soutenir la concurrence de l'Hotel de Bourgogne, la destruction de la salle par un incendie en 1644 profita à Molière, mais son passage au Marais fut de courte durée et c'est dans la salle du Palais Royal, qui lui sera attribué en 1661, qu'il jouera jusqu'à sa mort.

De leur côté les comédiens italiens, attirent à cette époque les spectateurs de toutes les classes sociales au théâtre de la Foire : "les comédiens italiens, les acteurs de la Foire, constituent un milieu créateur, offrant aux auteurs un champ de possibilités infinies" (1). Le succès et l'influence de la Comedia Dell' Arte est important à l'époque et marquera le théâtre de Marivaux.

C'est en 1680 que Louis XIV crée la Comédie Française, ainsi appelée pour distinguer cette compagnie de celle des italiens. La Comédie française, regroupait la troupe du Marais et celle de l'Hotel de Bourgogne. C'est alors la grande époque du théâtre classique.

---

(1) - L'acteur opus cité

Le XIXème siècle voit se construire dans les villes de province les théâtres "à l'italienne" dans lesquels viennent jouer les troupes venues de Paris dans des conditions toujours précaires. C'était à peu près celles qu'évoque Scarron dans le Roman Comique ou Théophile Gauthier dans le "Capitaine Fracasse"

"La première moitié du XXème siècle consacre le déclin de la vie culturelle provinciale au profit de la capitale où triomphent le Vaudeville et "la comédie de moeurs". Les salles se spécialisent : celles des boulevards se consacrent à la comédie légère ..... quant au public populaire il disparaît. Le cinéma le détourne du théâtre. Les théâtres de banlieue et de quartier se transforment en salles de projection". (1)

°  
° °

---

(1) - Le théâtre en France - Notes et études documentaires -

## SITUATION ACTUELLE

### LES THEATRES NATIONAUX

Ces théâtres sont au nombre de sept, dont six d'entre eux sont implantés à Paris et un à Strasbourg.

La Comédie Française bénéficie d'un statut particulier tant du point de vue de son système de gestion que du point de vue des conditions d'emploi de son personnel artistique.

Créés en 1680, par lettre de cachet de Louis XIV, le rôle actuel et l'organisation de ce théâtre national ont été définis par les décrets de 1946 et 1959. L'originalité de son système de gestion est d'être une Société de comédiens qui tire la majorité de ses ressources des subventions de l'Etat (environ 60 %), tout en bénéficiant de la personnalité morale, de l'autonomie financière et administrative.

"La structure de la Comédie Française se caractérise d'abord par le fait qu'officiellement la gestion du théâtre est confiée à une troupe stable et organisée, alors que tous les autres théâtres (nationaux ou non) sont dirigés par un particulier, directement ou indirectement" (1). L'administrateur qui assure la direction, est nommé par le gouvernement, par décret.

D'après le décret de 1946, "la Comédie Française a pour mission essentielle de représenter les pièces de son répertoire. Elle doit assurer la continuité d'une troupe d'acteurs qualifiés pour interpréter celles-ci".

---

(1) - L'Etat et le théâtre - Jack Lang

La troupe comprend en fait deux catégories de comédiens :

- 1/ Les comédiens dans une situation d'agents statutaires de droit public : les sociétaires.

Leur statut de personnel de l'Etat leur garantit donc un emploi permanent de longue durée. Leur nombre est de 40. Outre sa rémunération, le sociétaire "reçoit une indemnité chaque fois qu'il joue. Cette indemnité est appelée "feu" et son origine remonte au XVIIème siècle : le comédien bénéficiait d'une petite somme pour chauffer sa loge ; on la lui a accordée ensuite pour se chauffer chez lui en hiver, puis l'usage en fut maintenu en été" (1).

L'entrée d'un Sociétaire à la Comédie Française se fait à partir d'une sélection rigoureuse. "Un artiste doit avoir fait ses preuves avant de pouvoir être nommé Sociétaire".

Le nombre de Sociétaires hommes n'est pas limité mais, d'après le décret de 1946, celui des femmes ne peut être "supérieur au tiers".

L'acteur reste Sociétaire, en règle générale, au moins pendant vingt ans. Après ce délai, il peut chaque année être mis à la retraite d'office. Cependant à partir de 15 ans de service il peut démissionner de lui-même.

---

(1) - L'Etat et le théâtre - opus cité

2/ Les comédiens dans une situation d'agent contractuel  
de droit privé : les pensionnaires.

Engagés par l'Administrateur, ils sont liés à la Comédie Française par un contrat d'une durée d'un an, renouvelé par tacite reconduction d'année en année, à moins qu'il ne soit dénoncé par l'une ou l'autre des parties avec un préavis de 6 mois. Ils peuvent être également choisis pour devenir sociétaires à leur tour.

Le nombre de pensionnaires est moins élevé que celui des sociétaires ( de l'ordre d'une trentaine ).

LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE

Créé en 1920, le T.N.P. connut une activité prestigieuse au cours des années 1950, sous la direction de Jean Vilar. Conçu, comme son nom l'indique, pour un large public, pendant de longues années, il répondit pleinement à sa vocation. "Aucun théâtre n'a réussi à retenir autant de spectateurs que le T.N.P. en douze années....." (1), environ 50 % du public ayant souscrit des abonnements par l'intermédiaire d'associations culturelles ou sociales.

L'ODEON THEATRE DE FRANCE

Construit en 1782, ce théâtre fut tout d'abord confié aux Comédiens Français .

---

(1) - L'Etat et le théâtre - opus cité

En 1959 la Compagnie J.L. BARRAULT reçut " mission d'y instituer un théâtre national de caractère moderne " (1). Mais depuis 1971 le Théâtre de France a été à nouveau mis à la disposition de la Comédie Française qui donne sur son plateau des oeuvres contemporaines et y accueille chaque année le jeune Théâtre National, troupe constituée d'anciens élèves du Conservatoire.

#### LE THEATRE DE L'EST PARISIEN

" Situé dans le XXème arrondissement parisien, le T.E.P. se rattache par ses buts et ses choix au mouvement de décentralisation en banlieue dont il a été l'un des précurseurs " (1).

Le T.E.P. s'est inspiré des méthodes du T.N.P. en matière d'animation et de rencontre avec le public, en instituant des débats, des abonnements annuels et en diversifiant ses activités ( théâtre, cinéma, conférences, expositions ).

#### LE THEATRE NATIONAL DE STRASBOURG

Ce théâtre fut un des premiers Centres dramatiques de province. Il est le seul établissement régional à gérer et animer une école supérieure d'art dramatique qui lui est directement rattachée. L'enseignement est dispensé à une trentaine de jeunes comédiens, techniciens et décorateurs. Le T.N.S. rayonne sur toute la région, assumant son activité théâtrale non seulement à Strasbourg mais également en tournées. Il accueille également d'autres troupes qui présentent leur répertoire au public alsacien.

---

(1) Le Théâtre en France . opus cité.

### LE THEATRE DECENTRALISE ET SUBVENTIONNE

Les termes utilisés dans cet intitulé mettent clairement en évidence un des aspects spécifiques de l'activité théâtrale française : alors qu'en Allemagne et en Italie, l'histoire de la vie politique, sociale et culturelle s'est forgée à partir des entités régionales, qu'il s'agisse des provinces ou des villes, l'histoire de France, depuis le Moyen Age se confond avec celle de sa capitale. L'ancien régime a cristallisé ce phénomène afin d'abolir la tutelle féodale. La Révolution et l'Empire ont accentué l'emprise du pouvoir central et entraîné le déclin des provinces.

Depuis la fin de la 2ème guerre mondiale, le problème de la décentralisation s'est posé au pouvoir politique et ce, dans tous les domaines, qu'il s'agisse des unités de production économiques comme des activités socio-culturelles.

Lors d'une enquête effectuée sur la répartition géographique des entreprises de spectacle théâtral (1), il s'est avéré que "plus de 30 millions d'habitants n'avaient pas la possibilité d'assister à des spectacles dans leur propre commune". Ailleurs, dans les villes où la Municipalité assure la gestion de salles de théâtre celles-ci sont essentiellement affectées à des représentations irrégulières de théâtre lyrique et aux tournées théâtrales venant de Paris.

---

(1) - Cite par D. LEROY in : Economie des arts du spectacle vivant -  
Thèse - 1977 -

Mais "permettre à des troupes parisiennes en mettant un local à leur disposition, de donner des représentations en province, n'est pas décentraliser, décentraliser, c'est mettre en place sur tout le territoire des foyers de création indépendants"(1).

Si, avant la 2ème guerre mondiale, quelques initiatives d'implantation de troupes en province furent tentées, celles-ci, entreprises à l'instigation de comédiens, furent éphémères par manque de moyens.

Entre 1946 et 1952 l'Etat reconnaît et subventionne cinq centres dramatiques.

"En 1946, par l'introduction à son budget d'une ligne en faveur de cette décentralisation, l'Etat avait reconnu que les Français qui ne résident pas à Paris ont, eux aussi, le droit de jouir du théâtre. Ce droit ne peut en effet se traduire dans la réalité sans l'existence, en province, de comédiens vivant au milieu des populations pour lesquelles ils travaillent. Les troupes de comédiens qui y avaient disparu parce qu'elles ne sont pas commercialement rentables - allaient pouvoir renaître et se maintenir grâce à l'aide de l'Etat, qui devait entraîner celle des collectivités locales (communes, départements)". (2)

---

(1) - L'Etat et le théâtre opus cité

(2) - Présence de Jean Daste - Préface de Jeanne Laurent  
de l'opus "voyage d'un Comédien" de Jean Daste. PARIS



Cette première expérience particulièrement riche en signification sur le véritable sens de l'activité théâtrale dans la société et le rôle du comédien en contact direct avec "son" public fut freinée en 1952 par l'Etat qui ne reprit son action qu'en 1960. Depuis cette date et jusqu'en 1967, 10 troupes permanentes de province furent créées et 9 centres, soit confirmés dans leur action, soit mis en place.

"Grâce à tous ces efforts, le déséquilibre culturel entre Paris et la province s'est considérablement atténué : alors que le nombre de spectateurs parisiens était au cours de la saison 1964 de 1.854.000, les centres dramatiques et les troupes permanentes ont donné, au cours de la saison 1963/1964 plus de 3.000 représentations devant 1.300.000 spectateurs.....". En 1946, il y avait un spectateur provincial pour 50 spectateurs parisiens (1).

Il convient de faire une réserve en ce qui concerne la notion de troupes permanentes, car celles-ci, essentiellement tributaires des subventions qui leur sont allouées, ne sont en mesure d'assurer la garantie d'emploi aux comédiens qu'elles engagent que dans la mesure où cette aide financière leur est accordée. Il s'agit en réalité d'engagement à l'année, mais sans garantie de renouvellement des contrats.

En effet, cette aide des pouvoirs publics n'a pas de caractère permanent mais est fonction des budgets annuels tant de l'administration centrale que des collectivités locales. Ce système de financement est contestable dans la mesure où il ne garantit pas les animateurs et responsables de ces entreprises décentralisées contre les aléas de fluctuations politiques et des actions prioritaires engagées par les pouvoirs publics dans le domaine culturel.

---

(1) - L'Etat et le Théâtre - opus cité

Le problème est le même en ce qui concerne les Maisons de la Culture

Créations originales dans leur formule, les Maisons de la Culture dans leur conception sont "des lieux de rencontre destinés à amener au public le plus large, sans aucune exclusive, les biens culturels de tous ordres et du plus haut niveau, du passé et du présent" (1).

Il s'agit donc d'organismes polyvalents par définition où peuvent s'exprimer les activités : du théâtre, parlé et lyrique, concerts, danses, variétés, cinéma, conférences, expositions d'art....

C'est au Havre, en 1961, que fut ouverte la première Maison de la Culture. Actuellement 12 sont implantées en province, et une à Paris. Leur organisation juridique est précisée dans le chapitre 3.

En ce qui concerne leur financement, "la plus grande partie des recettes est constituée par les subventions accordées à parité par l'Etat et les collectivités locales. Les recettes propres n'entrent en jeu que pour un pourcentage assez faible qui atteint rarement 40 %.... La relative faiblesse des recettes propres s'explique, non pas par le manque de succès des Maisons de la Culture, mais par la volonté délibérée de ne pas pratiquer des tarifs qui éloigneraient le public aux moyens modestes" (1)

---

(1) - L'expérience des Maisons de la Culture par J.L. Bécane -  
Notes et études documentaires - PARIS 1974.

D'après une analyse des estimations moyennes des catégories socio-professionnelles du public ayant fréquenté la Maison de la Culture d'Amiens entre 1965 et 1971, les taux de répartition sont les suivants :

. agriculteurs	: 0,5 %
. Ouvriers	: 2 %
. Employés	: 15 %
. Patrons de l'Ind. et du Commerce:	3 %
. Cadres moyens	: 5 %
. Enseignants	: 12 %
. Cadres supérieurs et professions libérales	: 6 %
. Scolaires et étudiants	: 42 %
. Sans profession	: 13 %
. Divers	: 1,5 %
	<hr/>
TOTAL	100 %

On constate à la lecture de ces chiffres que moins de 18 % du public est composé d'ouvriers, employés ou agriculteurs.

Du point de vue des types d'activités culturelles, les difficultés financières des Maisons de la Culture ont pour conséquence de limiter les possibilités de spectacles de création.

Actuellement les Maisons de la Culture ne sont plus en mesure d'entretenir une troupe de théâtre à l'année. Les subventions des pouvoirs publics permettent essentiellement de subvenir aux exigences de gestion administratives et d'entretien des locaux.

Ce problème spécifique apparaît à la lecture du tableau ci-dessous donné à titre d'exemple :

La première colonne précise la part de chaque activité de la Maison de la Culture d'Amiens entre 1965 et 1971 ; la deuxième colonne donne le pourcentage correspondant du public ayant participé à ces activités.

SPECTACLES OU ACTIVITES	PROPORTION D'ACTIVITES DANS L'ENSEMBLE	PART DE SPECTATEURS
Théâtre	20 %	29 %
Musique	12 %	12 %
Danse	8 %	9 %
Cinéma		
Variétés		
Spectacles	60 %	50 %
Spectacles pour enfants		
Conférences		
TOTAL	100 %	100 %

A la lecture de ces chiffres, on remarque la relative faiblesse (20 %) de la part des activités théâtrales au sein d'une Maison de la Culture.

Lors de leur création il n'a pas été prévu de troupes permanentes relevant directement de l'entreprise, mais de contrats d'association avec une troupe. Actuellement ce système a pratiquement disparu, la Maison de la Culture n'exerçant vis à vis d'une troupe tout au plus qu'une fonction d'accueil.

Or, et cette remarque peut paraître banale, il est indéniable que la fréquentation du public en matière de spectacle théâtral, est fonction du degré de l'animation théâtrale. D'après un rapport de la Commission Culturelle de l'Assemblée Nationale les taux de fréquentation sont de l'ordre de 70 % lorsque le nombre de représentations dans l'année a été d'au moins 250, le taux descend à 44 % quand les spectacles de théâtre ont été irréguliers et peu nombreux.

UNE EXPERIENCE DE COORDINATION : l'A.T.A.C.

L'A.T.A.C. (Association Technique pour l'action culturelle) a été fondée en 1966, sous la forme d'une association régie par la loi de 1901, et placée sous la tutelle du Ministère de la Culture qui subventionne son activité.

Cette association regroupe les Directeurs des entreprises d'action culturelle françaises (Maisons de la Culture, Centres d'animation culturelle ..... ) et comprend 120 membres.

A l'origine, l'association comprenait sept membres et avait pour but de "favoriser la coordination des échanges des activités de ses membres, renforcer leurs relations avec les milieux artistiques et culturels et avec le public et d'une manière générale répondre à toutes leurs demandes d'assistance technique dans le cadre de leur action".

En 1972, l'A.T.A.C. a développé ses activités dans le but d'approfondir sa mission culturelle par la création d'un centre de recherche et de concertation sur les problèmes de l'action culturelle, de formation des animateurs, etc .....

Parmi les principales activités de l'A.T.A.C., il faut souligner :

- le service de formation d'animateurs culturels appelés à travailler dans les Maisons de la Culture et les Centres Culturels de province. Les stagiaires reçoivent une formation de 15 mois pendant lesquels ils sont rémunérés selon les modalités prévues par le régime de formation professionnelle des adultes. Une dizaine de stagiaires sont recrutés chaque année.

Le service assure également des sessions de formation continue à l'adresse des animateurs en fonction dans les différents centres culturels.

- le bureau d'auteurs : " sa tâche est de faire connaître les auteurs dramatiques contemporains aux professionnels du spectacle, d'étudier le contexte dans lequel se développe aujourd'hui la création dramatique et d'établir des relations entre les différents secteurs concernés par cette création (liaison des auteurs entre eux, des auteurs avec les metteurs en scène, avec l'étranger, les éditeurs, la radio, la télévision, etc ..... (1)

Depuis sa création le bureau des auteurs a enregistré 850 manuscrits. 600 pièces ont été lues, de nombreux contacts établis et plusieurs créations sont nées de ses différents rapports .....

- la bourse d'emploi

Ce service accueille toute demande d'emploi concernant l'animation, les services administratifs ou techniques et la diffuse dans les entreprises membres de l'A.T.A.C..

- le fichier comédiens

Ce fichier comprend plus de 1000 noms. Il est ouvert à tous les comédiens qui veulent s'y inscrire.

---

(1) - A.T.A.C. Informations - numéro spécial septembre 1975.

Ces quelques informations mettent en évidence le rôle essentiel de l'A.T.A.C. qui est celui d'informer ses membres. Mais il s'agit aussi pour cette association de "favoriser l'osmose entre les différentes activités créatrices de ses membres et les faire profiter mutuellement des réussites de chacun en provoquant des échanges de spectacles".



### LES TOURNEES THEATRALES

Il s'agit d'entreprises de spectacle qui organisent des représentations théâtrales à l'aide d'une troupe recrutée pour "une tournée" dont la durée moyenne est d'environ 3 mois et demi, au cours desquelles sont données de 80 à 100 représentations. La troupe se déplace soit à travers la province, soit à l'étranger (Belgique, Allemagne, Angleterre, Suisse .....).

Actuellement une centaine d'entrepreneurs de tournées sont affiliés au syndicat qui regroupe cette profession. En fait, la France compte deux entreprises importantes de ce type dont l'une d'elles "les Galas Karsenty-Herbert" a plus de cinquante ans d'existence.

Le rôle essentiel de ces entreprises est de jouer en province les "succès" parisiens, dans la mesure du possible avec les mêmes acteurs et en priorité avec la ou les vedettes de la pièce. Seul, le personnel technique (environ 5 personnes) est salarié permanent.

Le nombre de comédiens engagés au cours d'une saison (généralement d'octobre à mai) par le "tourneur" est de l'ordre de 80 les artistes étant rémunérés au cachet. Les représentations ont lieu dans les salles de théâtre louées aux municipalités.

Il est à noter que l'organisation d'une tournée pose souvent à l'entrepreneur des problèmes de recrutement : on considère en effet que pour la réussite du spectacle en province, la participation de la vedette de la pièce qui a connu un succès auprès du public parisien, est une garantie auprès du public de province. Or, l'acteur qui a interprété ce rôle n'a pas toujours la possibilité ou ne souhaite pas toujours partir en tournée par crainte de perdre pendant son absence des possibilités de contrat dans le cinéma ou le théâtre.

Il en est de même pour les comédiens occupant les seconds rôles, car pour ces derniers les risques sont encore plus grands de se retrouver au chômage à la fin de la tournée.

Pour s'assurer un public, les "tourneurs" ont mis au point un système d'abonnement dans chaque ville visitée, qui porte sur 10 spectacles dans les grandes agglomérations et 4 ou 5 dans les villes moyennes.

### LE THEATRE PRIVE

"Parler du théâtre privé revient à parler d'un théâtre parisien puisqu'on ne compte en province qu'un nombre infime de théâtres privés ayant une existence permanente et assez ancienne".

Il est en effet difficile, en l'état actuel des choses, à une salle de théâtre de ville de province de survivre.

"Faute de pouvoir amortir les capitaux investis dans une pièce par un grand nombre de représentations (chaque spectacle peut au maximum être représenté une vingtaine de fois dans une ville de moyenne importance), il (le théâtre) n'a d'autres possibilités pour ne pas succomber que de monter chaque année une multitude de spectacles différents." (1). Et, cette contrainte a une incidence malheureusement assez fréquente sur la qualité même des spectacles montés dans ces conditions.

Paris comprend environ 40 à 50 salles de théâtre dont la gestion est assurée par un directeur mais qui ne possède pas de troupe permanente. Les acteurs sont recrutés pour les besoins d'un spectacle dont le financement est assuré par un producteur, (celui-ci n'ayant aucun statut professionnel) avec une participation du directeur lui-même et généralement de plusieurs commanditaires. Il arrive également que, comme cela se produit régulièrement en province, le directeur loue la salle pour des représentations intermittentes. Ce système de location dit "garage" est de pratique courante.

---

(1) - Opus cité : Le théâtre en France

Les difficultés de gestion, le coût élevé des spectacles, la désaffection du public mettent en difficulté grave le théâtre privé. "L'abandon par de nombreux théâtres d'un style propre, qui permettait de conserver une clientèle, la généralisation des pièces de pur divertissement, l'importation massive des succès de Londres et de New York, la politique des valeurs sûres (auteurs, vedettes), sont des conséquences de la prise en main par les financiers, des destinées du théâtre privé ". (1)

Toutefois, le théâtre privé bénéficie d'un allègement fiscal, les impôts spécifiques ayant été progressivement supprimés et remplacés par la T.V.A., au taux réduit de 7,50 % perçue sur les entrées. Par ailleurs, en 1964 a été constitué un Fonds d'Aide aux théâtres privés, alimenté par une taxe parafiscale. Malgré tout ces mesures ne peuvent suffire, en l'état actuel des choses, à palier les difficultés qui ne saurait être mises en évidence de manière approfondie dans le cadre de ce rapport, mais dont le résultat du point de vue des possibilités d'emploi des artistes interprètes est préoccupant, compte tenu de la faiblesse du nombre d'engagements susceptibles de leur être offerts au cours d'une année.

---

(1) - Jack Lang - l'Etat et le théâtre

## ROYAUME-UNI

### LES DONNEES HISTORIQUES

Comme en France, en Allemagne, en Italie, "le théâtre médiéval prit vie par le truchement du drame liturgique et de ses développements" (1). Il reste de ces "miracle plays" quatre cycles célèbres : le cycle d'York, de Chester, de Townely et de Coventry. "Les représentations avaient lieu à l'occasion de la Fête-Dieu sur des scènes à tréteaux ou même fixes, dites "pageants" qui permettaient de planter des décors élémentaires, faciles à changer au cours du spectacle. "L'expression y est plus réaliste qu'en France ou en Italie". Cette liberté d'expression vient du fait que les spectacles bénéficiaient d'une certaine spontanéité d'organisation : ils n'étaient pas contrôlés directement par des congrégations ou par les autorités ecclésiastiques" (1).

Entre les années 1300 et 1500 se développeront les "Morality Plays" dans lesquels les différents personnages incarneront toujours les vices et les vertus. L'une de ces oeuvres "The Summoning of Everyman" a fait l'objet de plusieurs reprises sur les scènes européennes.

La période Elisabéthaine marque "l'explosion" de l'art théâtral anglais et débute vers 1580.

---

(1) - Le théâtre en Grande-Bretagne - Documentation française

Le théâtre médiéval avait été l'orgueil des villes commerçantes et le signe d'une vie municipale florissante et libre. Le drame Elisabéthain, lui, consacre l'importance de Londres, capitale cosmopolite. A la fin du XVIème siècle, huit théâtres réguliers y donnent des spectacles. C'est à cette époque que débute Shakespeare qui fait interpréter "le Marchand de Venise", "Othello", "Roméo et Juliette", et ces créations interviennent dans un contexte d'activités théâtrales intenses dans la ville et les faubourgs de Londres: "de la farce à la tragédie, bon an, mal an, une cinquantaine de pièces y passionnaient les foules où le grand seigneur côtoyait le voyou, la plus intense émulation régnait entre ces troupes."

La rivalité de ces nombreuses compagnies fut sans aucun doute un facteur décisif de l'évolution de la spécificité dramatique, des thèmes, des genres et des personnages comme du style et de la poésie ..... "Ainsi s'expliquerait peut-être, par les conditions même de la production, l'extraordinaire diversité de ce théâtre et son prodigieux progrès vers des paroxismes qui finiront par être insoutenables".....

"Les comédiens ne devinrent des professionnels qu'au cours du XVIème siècle non sans avoir eu, pour obtenir leur statut, à lutter longuement contre les autorités locales (les acteurs étant tenus pour turbulents et dangereux)..... Ce furent les notables et la Couronne qui, en les prenant à leur service, assurèrent aux troupes de comédiens une existence légale ..... Mais la charte des comédiens édictée en 1574 règlementait sévèrement la profession "(1).

---

( 1 ) Histoire des spectacles

Le XVII<sup>ème</sup> siècle verra le déclin du théâtre anglais, tant en ce qui concerne la production des pièces que le spectacle proprement dit : "l'ordonnance du 2 septembre 1642, qui ferme brutalement les théâtres, consomme le triomphe des attaques puritaines contre la scène" . Il faut attendre 1788 pour qu'une loi légalise la profession d'acteur dans les provinces et leur accorde des pouvoirs légaux pourvu qu'ils jouent en dehors de Londres, Edimbourg et hors de la résidence royale et des universités.

C'est d'ailleurs au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle que les principales villes de province décidèrent de construire leurs propres théâtres et cette décentralisation s'accentua tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle. "A cette époque, la loi de 1843 régularisant les théâtres, avait libéré l'art dramatique des restrictions imposées par les privilèges spéciaux dont bénéficient les théâtres londoniens, et le nombre de spectateurs s'accrût régulièrement".

Vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et le début du XX<sup>ème</sup>, le théâtre connut un grand essor à Londres même qui vit se créer plusieurs troupes permanentes (le Royal Court Théâtre date de 1904), et c'est en 1903 que l'on crée la compagnie théâtrale de répertoire Irlandaise à l'Abbey Théâtre de Dublin.

---

### SITUATION ACTUELLE

"Il n'y a pour ainsi dire aucune forme d'organisation du théâtre sur un plan national et le gouvernement britannique n'intervient en aucune façon dans la gestion des salles, sauf pour accorder quelques subventions à travers l'Arts Council".....

..... "Il faudra attendre 1962 pour que la ville de Londres force le Gouvernement à créer un Théâtre National sous la direction de Laurence Olivier." (1) En fait, l'intérêt de créer un théâtre national s'est manifesté depuis longtemps et les objectifs recherchés firent l'objet d'un fascicule édité dès 1909, dans lequel se reflète le souci de "garder vivantes en Angleterre les pièces de Shakespeare ..... empêcher des pièces contemporaines de qualité de tomber dans l'oubli ....., présenter des pièces modernes pour stimuler le développement du théâtre moderne ....., stimuler les acteurs par les possibilités qui pourront leur être faites en devenant membres de la compagnie".

Un décret en date du 9 mars 1949 fut voté par le Parlement créant le théâtre national, prévoyant l'aide de l'Etat jusqu'à concurrence d'un million de livres sterlings. Mais il fallut attendre 1962 pour que la mise en application de cette décision intervînt.

Dès avant que les travaux de construction du théâtre soient commencés, une compagnie d'acteurs fut constituée et les premières représentations données sur la scène du théâtre de l'Old Vic.

---

(1) Histoire du Théâtre en Grande Bretagne - Notes et Etudes documentaires - PARIS 1968



Les compagnies théâtrales sont généralement subventionnées soit par Arts Council, soit par les autorités locales.

Actuellement, 70 théâtres environ, bénéficient de subventions qui couvrent à peu près 50 % des dépenses, mais l'appréciation est difficile en ce domaine particulièrement pour les spectacles d'opéras et de ballets qui sont toujours très coûteux.

Le rôle que jouent les autorités locales dans les activités du spectacle s'étend souvent au-delà des subventions et beaucoup de responsables locaux sont membres d'associations de directeurs de théâtres. ( cf - page 215 )

Certaines compagnies se sont assurées le concours d'agents artistiques permanents.

### LES THEATRES LONDONIENS

On comptait en 1966, 40 salles de théâtre du West End , quartier de Londres qui s'étend de Victoria à Kingsway et de la Tamise à Euston Road. Il s'agit de salles construites entre 1890 et 1914, mais la plus ancienne : le Haymarket date de 1820.

La plupart de ces salles sont des propriétés privées et appartiennent, soit à une personne, soit à une société "mais quelle que soit la forme de la propriété ou de la location, ce qui semble en fin de compte être la règle la plus générale pour les théâtres du West End, c'est que les propriétaires ou locataires des salles forment habituellement un groupe séparé et différent du groupe de ceux qui s'intéressent directement à la production des spectacles. Les accords sont passés entre les deux parties dont le type le plus fréquent prévoit le partage des bénéfices entre le propriétaire et le locataire du théâtre et le groupe qui y monte une production".(1)

Dans ces accords, il est convenu que le propriétaire ou locataire, paie les dépenses afférentes à la salle elle-même, ainsi que la moitié des frais d'éclairage, de chauffage et de publicité . Il ressort de cette situation un droit de regard indéniable des propriétaires ou locataires de salles sur la production qui influence inévitablement les choix des directeurs de spectacle et les incite à la recherche de la rentabilité des spectacles qu'ils montent, les orientant vers la préférence pour les succès commerciaux au détriment de l'innovation créatrice.

---

(1) - Le théâtre en Grande-Bretagne - Opus cité

## LES COMPAGNIES THEATRALES

### LA "ROYAL SHAKESPEARE COMPANY DE STRATFORD ON AVON"

"Ce théâtre a pour origine le Shakespeare Memorial Theater créé en 1879 pour présenter, en certaines occasions, des pièces de Shakespeare, mais en 1926, la salle de théâtre fut détruite par un incendie. Celle-ci fut reconstruite six ans plus tard .... et sa construction qui avait coûté £ 306.000 avait été payée par des fonds recueillis dans toute l'Angleterre, aussi bien auprès des riches qu'auprès des enfants des écoles qui donnaient quelques shillings de leur argent de poche pour payer une brique" (1)

Le théâtre est protégé par une charte royale et depuis 1960 une troupe permanente assure les représentations, un certain nombre d'acteurs bénéficiant de contrats de longue durée, celle-ci toutefois ne dépassant que très rarement trois années.

La compagnie donne des représentations non seulement dans la salle de Stratford on Avon, mais également dans une salle de Londres où la troupe interprète des oeuvres de divers auteurs. Arts Council assure des subventions annuelles à la Compagnie et celle-ci participe également à des manifestations dramatiques à l'étranger.

Trois autres compagnies exerçant leurs activités à Londres, bénéficient également de subventions d'Arts Council, complétées de celles du Conseil Municipal de Londres.

---

(1) - Histoire du théâtre en Grande Bretagne - Opus cité

## LES COMPAGNIES DE THEATRE DE PROVINCE

On a vu plus haut que c'est au XVIIIème siècle que les principales villes de province construisirent leurs propres salles de théâtre. Comme à Londres ces salles sont des propriétés privées.

Les représentations théâtrales données dans ces salles, relèvent de deux types d'organisation : celle appelée traditionnellement "théâtre de répertoire" et les compagnies itinérantes.

"Un théâtre de répertoire est celui qui peut présenter différentes pièces au cours d'une semaine et les faire alterner .....

Ces théâtres ont un groupe d'acteurs permanent qui jouent un certain nombre de pièces pendant des périodes relativement courtes". (1) La pièce peut être jouée une semaine et tout au plus trois semaines. Cette formule date d'environ cinquante ans et s'est développée dans le courant des années 50. Ce type d'activité dramatique se déroule soit pendant toute l'année, soit seulement pendant la saison d'été. Cette formule favorise généralement les jeunes acteurs qui trouvent ainsi la possibilité d'enrichir leurs connaissances professionnelles étant donné le rythme de renouvellement des pièces. Mais du point de vue professionnel, des réserves peuvent être faites du fait de l'absence de répétitions suffisamment longues. D'autre part, l'acteur qui pendant un certain temps s'est spécialisé dans ce type d'activité, s'intègre difficilement dans une autre troupe, du fait des habitudes de travail propres au théâtre de répertoire.

---

(1) - Le théâtre en Grande-Bretagne - opus cité

Les compagnies itinérantes ne sont pas uniquement spécialisées dans l'activité dramatique, mais donnent également des spectacles lyriques et de variétés.

Ces tournées présentent les mêmes caractéristiques qu'en France par exemple, c'est à dire que leurs activités consistent à présenter en province les pièces ayant eu du succès dans la capitale avec la participation de la ou des vedettes qui constituent un garant de succès auprès du public provincial.

Les entrepreneurs de spectacles britanniques sont regroupés dans quatre associations qui jouent un rôle très important, tant du point de vue administratif et social que du point de vue artistique. Ce sont ces associations qui assurent les négociations de contrats collectifs avec British Equity, le syndicat des artistes britanniques, qui comptait en 1972, 19.490 membres, veillent à l'animation théâtrale dans les différents domaines qui les concernent et jouent un rôle de garants sur le plan social vis à vis des artistes dans la mesure où les décisions sont généralement prises en liaison avec l'organisation syndicale. Les indications concernant ces associations concernent l'année 1972, et permettent brièvement de préciser leur domaine de compétence :

- . S.W.E.T.M. (SOCIETY OF WEST END THEATRE MANAGERS). Cette Société compte 75 membres dont 38 propriétaires ou directeurs de théâtres du West End.
- . T.M.A. (Theatrical Management Association). Cette association regroupe principalement les directeurs et propriétaires de théâtres de province et comprend 80 membres.

Ces théâtres sont, rappelons le, souvent la propriété des autorités locales.

. C.C.R.T. (COUNCIL OF REGIONAL THEATRE). Cette association comprend 61 membres et regroupe en particulier les directeurs de troupes du théâtre de répertoire et des autorités locales. Cette société se préoccupe du maintien d'un haut niveau de production artistique.

. . A.P.T.M. (ASSOCIATION OF TOURING AND PRODUCING MANAGERS). Ce groupement comprend 203 directeurs de spectacles qui produisent principalement des spectacles de variétés : show, revues, pantomines .....

Toutes ces associations sont financées par les cotisations de leurs membres. Un aspect intéressant à signaler dans le rôle qui leur est dévolu réside dans le fait que les entrepreneurs de spectacle qui n'appartiennent pas à l'une d'entre elles, doivent verser un dépôt de garantie égal au moins à deux semaines de salaires des artistes recrutés pour la production artistique. Après la fin des représentations, lorsque les artistes ont perçu leurs salaires, l'association rembourse l'avance financière. Cette contrainte a pour effet d'inciter les organisateurs de spectacles à adhérer à l'une ou l'autre de ces associations.

LE "THEATRE COUNCILS" DE LONDRES

Le rôle de cet organisme est à la fois artistique et administratif. Il veille à l'animation et à la sauvegarde du théâtre londonien. Aucun organisateur de spectacles, aucun artiste, ne peut participer à un spectacle dans un des théâtres du West End, sans l'accord de ce Conseil.

Après signature de contrats d'engagement des acteurs pour des représentations dans le West End, British Equity vérifie que chaque artiste concerné est bien acteur professionnel et membre du syndicat. Si la vérification est bien positive, l'acteur reçoit du Conseil du Théâtre un certificat d'inscription.

## BELGIQUE

### RAPPEL HISTORIQUE

La structure du théâtre belge est caractéristique de ce pays dont il reflète l'histoire : le théâtre francophone longtemps marqué par l'influence française et le théâtre néerlandais, héritier des Chambres de Rhétorique des Pays Bas .....

Qu'il s'agisse de l'une ou l'autre expression linguistique les structures du théâtre belge sont relativement récentes et se sont affirmées à la fin du XVIIIème siècle, mais surtout au XIXème siècle qui vit se construire la plupart des salles de spectacle encore en activité aujourd'hui.

En 1921, Jules Delacre a tenté, à Bruxelles, une expérience assez proche de celle de Jacques Copeau à Paris avec le premier théâtre du Marais "ennemi du théâtre commercial, il monte dans un style souple et dépouillé, des classiques rarement représentés" (1). Mais, faute de moyens, l'expérience s'achève en 1926 avec la fermeture du théâtre.

Quant au théâtre de langue flamande, il s'est d'abord exprimé dans les chambres de Rhétorique héritières des spectacles Néerlandais du Moyen Age et plus tard, comme le théâtre d'expression française, il s'est principalement développé au XIXème siècle. La première Compagnie flamande a été constituée (et subventionnée par les pouvoirs publics) à Anvers en 1853.

---

(1) - Histoire des spectacles.



En 1920 se créa le théâtre populaire flamand (Vlaamsche Volkstooneel) qui se plaça à l'avant garde du mouvement et c'est en 1930 que s'est constituée la Compagnie K.N.S. (Koninklijke Nederlandsche Shouwburg : Théâtre Royal Néerlandais), qui devait en 1945 prendre rang de théâtre national belge. Il comprend le Jendgtheater "très actif théâtre pour enfants" fondé en 1942, le Reizend Volks Theater, compagnie itinérante et le Studio, école de formation des acteurs.

Cette même époque vit également la création d'une dizaine de "théâtres de poche" installés dans différentes villes flamandes et "ces théâtres offrent souvent leurs chances aux jeunes auteurs"

#### SITUATION ACTUELLE (1)

a/ Le théâtre francophone comprend :

- . 1 théâtre national,
- . 5 théâtres agréés
- . des théâtres subventionnés, 1 théâtre de poche, et quelques compagnies subventionnées pour la réalisation de spectacles expérimentaux.

b/ Le théâtre néerlandophone comprend 25 troupes dont le K.N.S. qui a vocation nationale, le théâtre royal flamand et le théâtre néerlandais de Gand.

---

(1) - Les informations présentées dans ces quelques pages sont tirées d'une étude de Aagje Pabbuwe sur la situation économique et sociales des acteurs en Belgique.

En moyenne, ces compagnies comprennent 10 à 20 acteurs permanents et bénéficient de subventions de l'Etat et des municipalités, mais ces aides ne sont pas accordées systématiquement, étant renouvelables chaque année.

1/ LE THEATRE NEERLANDOPHONE

L'organisation actuelle et le système de gestion du théâtre néerlandophone ont été réglementés par le décret du 13 juin 1975, dont l'article 3 précise :

- . "Pourront être agréés comme établissements d'art dramatique les établissements gérant une troupe de répertoire, une troupe pour la diffusion, une troupe de chambre et une troupe de théâtre expérimental et de formation".

Il faut entendre par théâtre de répertoire, une troupe ayant son propre théâtre, par troupe pour la diffusion, une compagnie n'ayant pas de théâtre affecté, une troupe de chambre étant spécialisée dans l'interprétation sur une scène de petit théâtre.

Le décret prévoit, pour chaque catégorie de troupes, un nombre minimum de représentations par saison : 160 pour la troupe de répertoire, 140 pour la troupe de diffusion, 150 pour le théâtre de chambre et 75 pour le théâtre expérimental.

Le décret prévoit également que 90 % du total des dépenses afférentes aux salaires sont destinées au personnel artistique engagé à l'année. Ce qui limite à 10 %, les sommes pouvant être affectées à d'autres troupes.

Les subventions allouées sont de deux ordres :

- les subventions "traitement" pour la rémunération du personnel,
- les subventions de fonctionnement qui s'élèvent à 20 à 35 % au maximum des subventions traitements octroyées au cours de l'année précédente. (art. 6 - Chap. II).

C'est le Conseil National de l'art dramatique (C.N.A.D.) qui conseille le Ministre des Affaires Culturelles pour la répartition des subventions susceptibles d'être allouées aux théâtres agréés et aux théâtres subventionnés.

## 2/ LE THEATRE FRANCOPHONE

En ce qui concerne le théâtre francophone, les textes législatifs prévus pour sa réorganisation, sont en cours d'élaboration. Le projet de décret date de juillet 1975 et prévoit un nouveau système de subventions qui devrait permettre une plus grande activité des théâtres concernés et donc une plus grande capacité d'emplois pour les artistes.

### 3/ LES PROBLEMES DE LA CARTE PROFESSIONNELLE D'ACTEUR

#### . LES ACTEURS NEERLANDOPHONES

Le 5 juin 1969 a été promulgué l'arrêté royal fixant les conditions d'octroi et de protection des titres d'acteur et de régisseur professionnels.

En application de ce texte, le titre d'acteur professionnel peut être conféré :

- . aux personnes ayant obtenu un diplôme d'un institut de formation théâtrale agréé par l'Etat ou ayant suivi avec fruit un cours professionnel dans un tel institut ou pouvant produire un diplôme délivré par un institut étranger équivalent,
- . aux personnes ayant obtenu un diplôme de premier prix dans un des conservatoires royaux et qui, en outre, ont travaillé pendant une année en qualité d'acteur stagiaire ou qui ont, dans le courant d'une année participé à 50 représentations au moins en qualité d'acteur stagiaire.
- . aux personnes qui n'ont pas bénéficié d'une formation professionnelle dans un institut agréé, mais qui ont travaillé pendant cinq années comme acteurs stagiaires.

Le titre de régisseur professionnel (metteur en scène) peut être conféré :

- . aux personnes produisant un diplôme d'un institut supérieur de formation théâtrale agréé par l'Etat ou ayant suivi avec fruit un cours professionnel dans un tel institut ou pouvant produire un diplôme délivré par un institut étranger équivalent ;
- . aux personnes qui n'ont pas bénéficié d'une formation professionnelle dans un institut agréé mais qui ont travaillé pendant cinq années comme régisseur stagiaire.

De 1971 à 1975, la Commission néerlandophone a délivré 325 cartes professionnelles dont 101 concernaient des actrices.

En ce qui concerne les acteurs francophones, les conditions d'octroi du titre d'acteur professionnel ont été fixées par arrêté royal en date du 10 septembre 1968.

D'après ce texte, la Commission d'octroi "peut accorder la carte professionnelle à quiconque a accompli un stage d'au moins deux ans, au terme duquel il doit avoir satisfait aux conditions suivantes :

- . avoir effectué, au cours de deux années consécutives, 200 représentations au moins étant entendu, pour le calcul de ce nombre, que les prestations effectuées dans les émissions dramatiques, à la radio et à la télévision seront prises en considération, respectivement affectées d'un indice de 1 et 3 par quart d'heure d'émission,

- . avoir obtenu, au cours de cette même période de deux années consécutives et du chef de ses prestations effectuées en qualité d'acteur professionnel, une rémunération brute de 200.000 FB au moins,
- . avoir accompli les prestations dont il se prévaut pour l'obtention du titre d'acteur professionnel sous le régime du contrat d'emploi avec assujettissement à la sécurité sociale".

Le texte de l'arrêté du 10 septembre appelle deux remarques :

- . il n'est pas nécessaire, pour obtenir la carte professionnelle d'avoir suivi les cours d'une Ecole de théâtre,
- . l'arrêté ne prévoit pas de carte professionnelle pour les metteurs en scène.

Il ne semble pas que l'institution de la carte professionnelle pour les acteurs belges ait eu des conséquences importantes du point de vue de la situation de l'emploi. Le directeur de salle ne choisit pas un acteur en fonction de ce type de référence mais d'après son talent, son expérience et dans la mesure où son profil professionnel lui permet de jouer l'emploi prévu dans la pièce de théâtre. Il apparaît donc que les arrêtés royaux ne font pas l'objet d'une stricte application de la part des entrepreneurs de spectacle belges.

Du point de vue communautaire, comme pour la carte d'identité professionnelle des techniciens de la production du film français, la réglementation belge est en contradiction avec le principe de la libre circulation des travailleurs à l'intérieur de la C.E.E., dans la mesure où l'exigence de la possession d'une carte professionnelle limite le droit au travail d'un ressortissant d'un Etat Membre.

Mais il est évident que la décision de suppression éventuelle de la carte professionnelle ne peut intervenir que dans la mesure où les artistes interprètes belges obtiennent des garanties d'emploi qui ne relèvent pas d'une simple réglementation mais d'une politique culturelle susceptible de leur assurer les débouchés correspondant à leur spécialité.

## ITALIE

### LES DONNEES HISTORIQUES

"Plus que fait littéraire, le théâtre en Italie, fut pour une large part fait social, fête ..... On assiste encore à de vives discussions où l'on s'efforce d'établir dans quelle mesure des éléments très disparates - tels que la liturgie chrétienne, les festivités du carnaval, les exhibitions de mimes et de jongleurs, le culte idolâtre des formes classiques - ont contribué à la formation d'une littérature italienne et surtout d'un art théâtral, qui, au XVIème siècle apparaîtra comme le plus avancé et le plus développé d'Europe".(1)

Dans la seconde moitié du XIIIème siècle, l'expression théâtrale se manifeste principalement dans la "lauda lombrienne" en langue vulgaire, et non en latin. Ecrite et chantée à la louange de la Vierge elle raconte les épisodes de sa vie.

Le XVème siècle voit de nombreuses compagnies spécialisées dans la "Fête des fous" et c'est de 1520 que date la Mandrogora de Machiavel et les oeuvres de l'Arioste qui fut "le véritable initiateur de la comédie régulière occidentale."

Vers 1545 apparaît une des premières troupes interprétant la "comedia dell'arte". Sans entrer dans une analyse approfondie des origines de ce spectacle, il est toutefois particulièrement intéressant de noter que "la naissance de la comédie improvisée coïncide avec la naissance des compagnies d'acteurs professionnels (c'est à dire exerçant leur art de manière stable et continue. Or, l'acteur professionnel a un besoin absolu de la faveur du public"..... et "le public italien s'est toujours orienté vers le spectacle comique basé sur une situation quotidienne réaliste ..... le public aime revoir et suivre les personnages qui lui sont chers et si possible interprétés par les mêmes comédiens".(1)

---

(1) - Histoire des spectacles



les acteurs à qui nous devons la création de la comédie improvisée et nous les identifions sans hésiter avec les membres de la compagnie des Gelosi - tinrent naturellement compte des créations antérieures et les assimilèrent ..... (1)

Rappelons que l'influence de la "Comedia dell'arte" n'a pas seulement été importante sur l'art du spectacle italien, mais aussi en France. A Paris son succès s'est maintenu, sauf de brefs intervalles, pendant plus d'un siècle.

Au XVIIIème siècle, à Venise, Goldoni devait marquer profondément le renouveau de la comédie et passa les trente dernières années de sa vie à Paris.

Au XIXème siècle, le contexte politique fut, dans l'ensemble peu favorable à la production dramatique "les troupes de théâtre n'étaient pas attachées à une ville, c'est à dire à un public homogène, mais vivaient de tournées. Ces compagnies "di giro" existent toujours en Italie. D'autre part, la censure politique et religieuse, surtout dans les Etats du Pape, interdisait bien des initiatives, en particulier dans le domaine de la comédie". (1)

Il ne faut pas oublier toutefois que c'est aussi "l'époque du triomphe de l'Opéra qui rayonne sur toute l'Europe"  
C'est à cette époque également que se développe le théâtre dialectal qui tient encore une place non négligeable dans la situation italienne.

---

(1) - Opus cité

### SITUATION ACTUELLE

Dans l'Italie contemporaine une distinction est faite du point de vue de la structure théâtrale entre le théâtre de prose et le théâtre dialectal (où les pièces sont interprétées en Milanais, en Vénitien, en Napolitain .....).

Une autre distinction est également établie entre le théâtre primaire (teatro primario) dans lequel sont classés les spectacles donnés par des compagnies comprenant un ou plusieurs acteurs de renommée internationale et le "teatro non primario" qui correspond à des spectacles professionnels de second plan ou au théâtre d'amateur.

Du point de vue géographique et bien que les informations disponibles soient relativement anciennes puisqu'elles datent de 1965, une constatation s'impose : la région du Nord est nettement favorisée du point de vue de l'activité théâtrale et ceci apparaît dans le tableau ci-dessous tiré de l'étude de G. Teyssier.

Régions	Nombre de représentations théâtrales (1965)
Nord	20.689
Centre	9.698
Sud	4.324
Iles	2.263

"Le théâtre est donc surtout vivant dans le Nord et le Centre de l'Italie. On retrouve ici une des constantes de l'Italie contemporaine : la juxtaposition d'un Nord développé et d'un midi sous-développé. Dès qu'on étudie l'Italie du point de vue culturel ou social, on fait la même constatation. L'activité théâtrale est donc sous ce rapport à l'image du pays tout entier". (1)

---

(1) - Histoire du Théâtre italien - Notes et études documentaires 1965 -

Les entreprises de théâtre de prose relèvent de deux types de gestion : le théâtre à gestion publique dont relève le théâtre stable et le théâtre à gestion privée.

"Le passage de la compagnie itinérante à la compagnie stable a été imposé par un public devenu plus exigeant pour le style des représentations ..... ces compagnies stables étaient appelées "a mattatore" et désignaient une troupe dirigée et dominée par une figure centrale : celle d'un acteur (ou d'une actrice) d'exception enclin à adapter le texte à ses exigences; à supprimer des scènes qui pour lui (ou pour elle) n'étaient pas essentielles....."

. Le théâtre stable (teatro stabile)

"Il existe en Italie un petit nombre de théâtres dépendant des municipalités et bénéficiant de l'aide financière de l'Etat par l'intermédiaire du Ministère du Tourisme et des spectacles. On les appelle "théâtres stables" parce qu'ils sont installés dans une ville donnée et se distinguent par là des compagnies itinérantes (compagni di giro)".

Cette structure date du début du XXème siècle. Avant l'unité italienne "les différents gouvernements italiens, à la différence des Länder allemands, considéraient le théâtre comme une activité de luxe. Ainsi s'explique la condition subalterne faite pendant longtemps au théâtre de prose ; les mécènes étaient plus disposés à financer l'opéra"(1)

La première moitié de XXème siècle fut marquée par un effort d'organisation des structures théâtrales avec en 1930 la Corporation du spectacle, en 1935, la création de la Direction Générale du théâtre.

---

(1) - Opus cité

Théâtre donc essentiellement urbain, le théâtre stable relève de la tutelle de la municipalité qui fournit la salle et assume les frais de gestion (loyer, éclairage, chauffage, etc .....).

L'Etat alloue une subvention sous certaines conditions dont les principales sont les suivantes :

- . Le théâtre doit être installé dans une ville d'au moins 30.000 habitants,
- . il doit être pris en charge par la municipalité,
- . la nomination des dirigeants doit être acceptée par le Ministère de tutelle,
- . la salle doit être convenablement installée,
- . l'activité théâtrale ne doit pas être inférieure à 6 mois par an,
- . le théâtre doit disposer d'une troupe artistique composée d'au moins 12 acteurs professionnels engagés pour la durée de l'activité,
- . le programme doit comprendre un quota de pièces italiennes représentant au moins 51 % des représentations.

A ce jour, il existe 10 théâtres stables relevant de ce type de gestion et implantés à Milan (le Piccolo teatro), à Gènes, Turin, Florence, Bologne, Catane, Trieste, Aquila et Rome.

• Le théâtre à gestion privée

Ce théâtre se compose essentiellement de formations appelées "Compagnies itinérantes (compagni di giro)" dont le nombre en 1965 était de 14.

Comme pour le théâtre stable, ces compagnies, sous certaines conditions peuvent bénéficier de subventions d'Etat : elles doivent comprendre au moins 10 acteurs professionnels. La moitié d'entre eux doivent avoir tenu des rôles qualifiés dans des compagnies "primaires" pendant deux saisons. Elles doivent posséder un répertoire valable où figure en bonne place la production italienne. Leurs activités doivent se dérouler au moins pendant 6 mois par an.

Le montant de la subvention accordée peut être égale à 8 % de la recette brute journalière (jusqu'à un maximum de 240 représentations). Des formes complémentaires d'aide peuvent également être allouées sous forme de "prix" et d'avance sur recettes en début de saison. Le gouvernement accorde également des subventions complémentaires pour les représentations d'oeuvres italiennes (10 % de la recette brute), ces pièces bénéficiant également d'une détaxe fiscale.

## PAYS-BAS

### LES DONNEES HISTORIQUES

"Les chambres de rhétorique, formées au XIVème siècle, suivant le modèle des chambres de rhétorique du Nord de la France, ou "puys", se constituèrent en corporations et, au XVème siècle, devinrent les points de rencontre de la vie littéraire" (1). Leur structure reste très proche des guildes médiévales et sont généralement caractérisées par "un net engagement social"..... Leurs membres principalement des petits bourgeois, écrivent des pièces de théâtre qui étaient jouées par leurs confrères .... (2).

C'est déjà le début d'un professionnalisme d'acteurs car plus les membres consacraient de leur temps à ce type d'activité, plus ils se distinguaient de l'ensemble des confréries ainsi organisées.

Le XVIIème siècle, marqué par une forte expansion économique fut également une période d'intense activité littéraire.

"Avec une littérature dramatique d'un niveau jamais atteint auparavant, nous assistons à l'installation des premières salles de théâtre et à l'évolution vers le théâtre professionnel. Mais des facteurs d'ordre extérieur influençaient cette évolution, en premier lieu, le contact avec les comédiens anglais, qui remonte à 1585, date à laquelle la reine Elisabeth Ière, envoya le comte de Leicester en Hollande pour combattre Philippe II. Des comédiens accompagnaient son armée ... Ils présentaient le répertoire Shakespearien, mais ils introduisirent également le personnage clownesque de Pickleherring (hareng salé), les saltimbanques et les interludes musicaux" (1)

---

(1) - Histoire des Spectacles

(2) - Le théâtre aux Pays-Bas par M.B. Stroman. -  
Notes et Etudes documentaires - Paris 1970.

Le premier théâtre néerlandais fut construit à Amsterdam en 1617, rattaché à la Nedertuiduitse Academie. "Sa création répondait en partie à une volonté de réprimer les abus et la licence qui commençaient à régner dans les Chambres de Rhétorique . Après avoir joué à Amsterdam, l'acteur Jean-Baptist Fornenbergh s'engagea dans les troupes anglaises puis se fit construire un théâtre à la Haye en 1660. Il entreprit des tournées jusqu'en Scandinavie et en Pologne. Il attachait beaucoup d'importance au luxe des costumes et fut le premier à faire jouer les rôles féminins par des femmes"..... (1) Plusieurs troupes firent connaître le théâtre néerlandais à l'étranger et en particulier en Allemagne du Nord, au Danemark et en Suède. Ces acteurs jouaient dans leur langue maternelle, le néerlandais.

"Dans les pays scandinaves où la culture était encore peu développée, et surtout en Allemagne, ils ont eu une influence stimulante sur l'art dramatique, peut-être en particulier par le caractère spectaculaire de leurs représentations"..... (2)

Au début du XXème siècle, le théâtre professionnel s'est concentré dans l'Ouest des Pays-Bas. C'est de cette région que les compagnies rayonnaient sur les autres provinces, organisant des spectacles dans les villes et les villages jusqu'à l'extrême Sud du pays.

---

(1) - Le théâtre aux Pays-Bas - Opus cité

(2) - Histoire des spectacles

"En 1946, le Bureau de coordination du théâtre est mis sur pied. Il groupe six compagnies subventionnées par l'Etat et par les principales municipalités. Il sert de lien entre le gouvernement et les théâtres, étudie la répartition des subventions, fixe les conditions des engagements, sanctionne les répertoires, etc..... Le syndicat des acteurs y est représenté et y joue un rôle stimulant. Ce syndicat groupe quelque cent soixante dix acteurs engagés par contrat pour douze mois. Une caisse de retraite est alimentée à la fois par les comédiens et par leurs employeurs. A propos d'échanges internationaux, il convient de signaler que de plus en plus fréquemment les compagnies néerlandaises font appel à des metteurs en scène étrangers ..... " (1)

La caractéristique essentielle du théâtre néerlandais à l'heure présente c'est précisément son ouverture vers l'étranger. On y joue les pièces françaises bien avant Londres ou New York, les pièces anglo-saxonnes bien avant Paris et Rome".....  
"Phénomène encourageant : les jeunes compagnies en marge se multiplient, le plus souvent vouées à l'avant garde. La progression semble irréversible."

---

(1) - Le Théâtre aux Pays-Bas.



3ème PARTIE

LE THEATRE DE MARIONNETTES

HISTORIQUE - SON ACTIVITE EN FRANCE

SON ORGANISATION INTERNATIONALE

Il s'agit d'un art ancien, pratiqué dans la plupart des pays et qui, s'il ne concerne, du point de vue des emplois, qu'un nombre relativement faible d'artistes, ne saurait être considéré comme un mode d'expression artistique mineur, car il permet des formes diverses de créations, le plus souvent très caractéristiques du patrimoine culturel et du folklore national.

Les marionnettes existent depuis l'antiquité et leur présence est notée par les historiens dans l'Egypte ancienne, chez les Romains et dans les plus lointaines civilisations d'Asie. "L'Inde semble avoir été leur berceau. Elles sont très anciennement les interprètes du drame sacré. Déjà les épopées primitives les admettent. Celles du Bala-Ramayana cachent dans leurs bouches des perruches qui parlent à leur place ..... Comme en Egypte leur naissance est divine et elles furent d'abord l'effigie mouvante d'un esprit ou d'un génie"(1)  
Il en est de même au Japon où elles sont à l'origine même du Nô au XVIIème siècle. "C'est pour elles que les plus célèbres dramaturges, Toikamatsou notamment, ont écrit, c'est à elles qu'ils doivent leur gloire" (1)

---

(1) - Histoire des Marionnettes par G. BADY et R. CHAVANCE - PUF 1972

Dans tous les pays d'Europe Occidentale, les marionnettes ont depuis très longtemps attiré le public populaire.

En Italie, le spectacle a été profondément marqué par l'influence de la "Comedia dell'arte". "Les Burattini (du nom de l'acteur Burattino) prospèrent et dressent leurs baraques légères dans les rues et sur les places de toutes les villes ..... Devant, un violonneux, qui est souvent un vieillard, racle son crin-crin .... Le public, debout, se presse et admire ....." (1)

Les fantoccini (poupées à fils) disposaient de véritables salles de spectacle et leurs techniques étaient très perfectionnées.

En France, l'Italien Briocci, vint au XVIème siècle avec ses Burattini s'installer au bas du Pont Neuf. Et le burattino fait bientôt place à "Polichinelle" difforme, multicolore et galonné. C'est dans les années 1850 que Guignol est né à Lyon et LaFleur à Amiens.

Aux Pays-Bas, le succès des marionnettes fut également très grand et le personnage principal : Hans Pickelharing (Jean Hareng salé) eut beaucoup d'émules. "Leur succès était tel qu'un auteur anglais dans un ouvrage paru en 1715, met les marionnettes hollandaises au premier rang de tous les puppet show du monde" (1)

---

(1) - Histoire des Marionnettes -

Mais en Grande-Bretagne aussi, la popularité des marionnettes est déjà solidement établie. Leurs représentations étaient très appréciées. "Les puppets ne réussissaient pas moins en province qu'à Londres et attiraient aussi bien les spectateurs de la gentry que la foule des pauvres gens". Lors de l'interdiction du théâtre par le Parlement du 21 octobre 1647, les marionnettes resteront pendant 18 ans, les seuls moyens d'expression théâtrale. En 1711, Powell ouvre le "Punch Théâtre" à Covent Garden avec un répertoire inspiré des légendes populaires qui devait donner à Punch sa célébrité.

Les marionnettes belges sont plus récentes et apparaissent au cours du XIXème siècle avec Tchantchès le Wallon.

En Allemagne, "c'est en 1802 que Christophe Winter ouvrit à Cologne le premier théâtre de poupées dont Hannesche fut la vedette". (1)

Ce qui caractérise les marionnettes c'est principalement le fait qu'elles expriment les traditions populaires et les folklores régionaux. "Vivant pour un idéal qui le rapproche du peuple, peuple lui-même, le marionnettiste possède ses coutumes, lui parle sa langue et se fait comprendre de lui, bien plus sûrement que les discours les mieux conçus de nos grands orateurs" (Léopold Richard).

Le début du XXème siècle marque le déclin des marionnettes. Comme les autres spectacles vivants, le théâtre de poupées subit la concurrence du cinéma.

---

(1) - Histoire des marionnettes - opus cité

Peu de temps avant la seconde guerre mondiale, des efforts furent entrepris pour maintenir les traditions marionnettistes. A Paris, par exemple, est édité un catalogue des collections de marionnettes ; à Cologne est fondé un Musée, Carl Niessen "réussissait, dans les pays Rhénans une résurrection de Hannesche qui n'avait rien d'artificiel et organisait en congrès les Puppens pierler découragés et ranimaient leur foi". (1)

De nos jours, le théâtre de marionnettes est toujours vivant, particulièrement en Europe de l'Est (URSS et Tchécoslovaquie) où certaines troupes ont un répertoire comprenant des douzaines de pièces écrites par de grands auteurs dramatiques.

---

(1) - Histoire des marionnettes - opus cité

## LES MARIONNETTES FRANCAISES

Une enquête effectuée par l'A.T.A.C. en 1973 permet de situer les principales caractéristiques de l'activité des marionnettistes français et leurs problèmes.

La France compte environ une centaine de compagnies, celles-ci comprenant parfois une seule personne, les plus importantes de 8 à 9 manipulateurs.

Sur 90 compagnies contactées lors de l'enquête, 30 ont répondu au questionnaire de l'A.T.A.C..

Parmi ces 30, 17 sont des marionnettistes professionnels c'est à dire vivant uniquement des revenus procurés par cette activité. Pour les autres, il s'agit d'activité complémentaire d'un comédien, d'écrivain pour enfant, d'enseignant ou d'animateur .

L'organisation juridique est le plus généralement celle de l'association régie par la loi du 1er juillet 1901 ou également celle de coopératives de production.

Une compagnie de marionnettes crée en général, un spectacle par an et donne en moyenne 150 à 200 spectacles au cours d'une année. Parmi ces troupes certaines ne donnent que des spectacles pour enfants, le plus souvent dans le cadre scolaire et de fêtes de Noël. D'autres ont à la fois un public d'enfants et d'adultes dans les Maisons de la Culture, les Centres Culturels, les Comités d'entreprise, les cabarets ou également les établissements hospitaliers. Dans ce cas, les oeuvres interprétées sont des adaptations d'oeuvres théâtrales telles que : Andromaque, Ubu Roi, les Fourberies de Scapin etc ..... et les marionnettes utilisées sont soit à fils, soit à gaines.

L'origine professionnelle des marionnettistes est assez variée mais la plupart appartiennent au monde artistique (danse, comédie, régie, sculpture).

Il n'existe actuellement aucune formation professionnelle du métier de marionnettiste dont l'apprentissage se fait au sein d'une compagnie, ou en débutant comme simple amateur. Ces écoles existent par contre en Russie où, "d'après Bill Band, tous les jeunes gens qui ont une vocation théâtrale, suivent les cours d'une académie et à la fin de leurs études peuvent opter pour le théâtre, la danse, les marionnettes ou le cinéma". (1)

Actuellement, les marionnettistes français ne bénéficient pratiquement d'aucune garantie protégeant leur métier. Certaines compagnies reçoivent des subventions (d'un montant toujours très limité), du Secrétariat d'Etat à la Culture, des municipalités ou d'organismes divers. Mais ces petites entreprises ne bénéficient d'aucun dégrèvement fiscal.

Dans le but de défendre les intérêts de la profession, il a été créé en 1971 un Centre National de la marionnette. Le but est de promouvoir "la qualité et la diversité de la création dans les domaines des spectacles d'animation et de marionnettes à l'échelle nationale et internationale .... une animation culturelle en direction des publics touchés ..... une extension qualitative et quantitative de la diffusion de ces créations."

---

(1) - Théâtre de marionnettes - A.T.A.C. 1973

Ce Centre se propose d'obtenir les moyens nécessaires à la profession, tels que :

salles de répétition et de montage, ateliers de construction , studios d'enregistrement, services d'impression d'affiches et de reproductions photographiques, magasins de stockage ..... création d'un service de documentation ..... fichier des débouchés possibles pour les marionnettistes ..... liste de professionnels du spectacle pouvant collaborer à la création : décorateurs, musiciens, comédiens, auteurs, adapteurs, cinéastes, etc ..... enfin créer une école de marionnettes.

Il existe d'autre part une Union Internationale de la marionnette (UNIMA) créée à Prague en 1929. "UNIMA est une organisation réunissant des personnes du monde artistique, lesquelles contribuent au développement de l'art de la marionnette afin de servir par cet art, la paix et la compréhension mutuelle entre les membres, quelles que soient leur race, leur conviction politique ou religieuse .....

Son but est de promouvoir les contacts entre les marionnettistes de différentes nations, afin de rendre possible un échange de leurs expériences et de contribuer au développement et à l'approfondissement de la théorie et de la pratique de la marionnette ..... propager la théâtre de poupées comme moyen d'éducation éthique et esthétique."(extrait des statuts d'UNIMA).

4ème PARTIE

L'OPERA ET LES PROBLEMES D'EMPLOI DES ARTISTES

LYRIQUES ET CHOREGRAPHIQUES

REMARQUES PRELIMINAIRES

L'analyse de la situation actuelle du théâtre lyrique, dans les différents pays de la Communauté Européenne, les problèmes d'emploi de son personnel artistique (chanteurs lyriques et artistes chorégraphes) n'ont pu être abordés que de manière partielle, du fait des informations disponibles.

Les renseignements qui ont pu être recueillis ne permettent pas en effet, de distinguer, sauf en ce qui concerne la France et l'Italie, de manière significative les problèmes propres au théâtre lyrique. En effet, généralement, cette forme d'expression culturelle en tant qu'entreprise de spectacle est étroitement associée au théâtre parlé. C'est en particulier le cas au Royaume-Uni et en République Fédérale d'Allemagne.



### RAPPEL HISTORIQUE

"L'Opéra naquit dans un milieu aristocratique, c'est à dire dans l'opulence et rien ne fut épargné pour que l'enfant fût paré d'atours dignes de lui. L'Opéra vit le jour en Italie donc dans une nation plus exubérante que toute autre, plus sensible au decorum, à la magnificence, au panache ..... (1)

Né dans un cénacle à Florence, le premier Opéra "Euridice" fut composé et joué en 1600 à l'occasion du mariage de Henri IV et de Marie de Medicis, et c'est à Venise, en 1637 que s'ouvrit le premier théâtre public d'opéra.

En France, c'est dans le courant du XVIIème siècle que l'opéra Italien, avec Lulli, se substitua aux ballets de cour "action dansée construite sur un poème avec la collaboration d'un ou plusieurs compositeurs" (1). En Angleterre, l'Opéra dans la deuxième moitié du XVIIème siècle gagne ses lettres de noblesse et son public avec Henry Purcell, organiste de Westminster puis de la Cour. Dans le même temps, le genre nouveau pénètre en Allemagne, d'abord en Bavière puis à Hambourg et se développe grâce à toute une floraison de compositeurs.

Il est particulièrement important de souligner que le chanteur professionnel naît avec l'opéra, spectacle dans lequel il peut mettre en valeur son talent et envisager de faire carrière.

---

(1) - Histoire des spectacles

Dès les débuts de cette nouvelle expression théâtrale, les "castrats" (1) spécialisés, à l'origine dans les chants d'église, y occupèrent une grande place, principalement au XVIIIème siècle, où triomphe le "bel canto et l'opéra napolitain". Les salles de théâtre d'opéra s'ouvrent en grand nombre en Italie surtout, mais également en Allemagne, France et Angleterre.

Avec le XIXème siècle, l'opéra qui a perdu son principal soutien : le mécénat des princes, rencontre ses premières difficultés économiques. Spectacle cher par définition, il connaît néanmoins la faveur de la nouvelle classe possédante : la bourgeoisie, mais ne doit compter que sur ses recettes et donc son public pour maintenir sa rentabilité. Or, marqué par son origine et les exigences de ses mises en scène, l'Opéra touche peu les classes populaires qui n'ont pas les moyens financiers de fréquenter ses spectacles et se sentent peu concernées par les thèmes abordés.

Spectacle onéreux du fait des exigences de mise en scène, des décors, du nombre des interprètes qu'il requiert (chanteurs solistes, choristes, danseurs, musiciens), l'Opéra a pu néanmoins maintenir son activité dans les premières décades du XXème siècle, principalement en République Fédérale d'Allemagne et en Italie.

En République Fédérale d'Allemagne, le caractère intégré des activités théâtrales, on l'a déjà noté dans les remarques préliminaires, rend pratiquement impossible, du moins en l'état des informations recueillies, d'apprécier la part respective des activités du théâtre parlé et celles du théâtre lyrique. De ce fait, il est difficile d'apprécier les différentes politiques culturelles des länder et des municipalités à l'égard de l'une ou l'autre de ces catégories de spectacle vivant et les problèmes spécifiques d'emploi des artistes.

---

(1) - Les castrats sont <sup>des</sup> chanteurs qui étaient privés dès leur enfance de leurs glandes génitrices afin de développer le registre aigu de leurs voix.

En Italie, l'étude effectuée dans le chapitre 3 a permis d'analyser la législation spécifique promulguée par le gouvernement italien en faveur des entreprises de théâtre lyrique.

Ces entreprises n'ont pas de troupes permanentes et le recrutement du personnel artistique doit normalement se faire par l'intermédiaire des bureaux spécialisés de placement.

Parmi les principaux établissements, il faut citer la Scala de Milan qui, dans la vie sociale de la ville a toujours tenu une grande place. "En 1816, Stendhal écrivait : "le théâtre de la Scala est le salon de la ville ....., les gens qui y ont une loge vont y recevoir leurs amis ....." (1). Actuellement un théâtre d'essai est associé à la salle principale : le piccolo teatro della Scala.

L'Opéra de Rome, qui date de la fin du XIXème siècle, donne en moyenne une centaine de représentations au cours d'une saison et, en été, des spectacles dans le cadre des thermes de Caracalla. Comme la Scala de Milan, l'Opéra de Rome possède sa propre école de danse. Le théâtre San Carlo de Naples fut créé au XVIIIème siècle par le roi Charles de Bourbon et connut une grande célébrité dans la première moitié du XIXème siècle. Il est actuellement concurrencé par la Scala de Milan du point de vue de la qualité des spectacles.

En France, les difficultés du théâtre lyrique transparaissent de manière évidente à travers les évolutions d'effectifs d'artistes lyriques qui, en douze ans, ont diminué de plus de 50 %.

La gravité des problèmes posés a conduit le Ministère de la Culture à entreprendre la réorganisation des activités lyriques tant à Paris qu'en province.

---

(1) - Histoire du spectacle - opus cité

Cette réorganisation a porté principalement sur un regroupement, du point de vue de la gestion, des différentes activités lyriques. La structure actuelle comprend donc :

La R.T.L.N. (Réunion des Théâtres lyriques nationaux) qui comprend les théâtres de l'Opéra et de l'Opéra Comique, appelé désormais : Opéra studio. Ce dernier ayant pour mission "de former les jeunes chanteurs, metteurs en scène, décorateurs, chefs d'orchestre, administrateurs et futurs directeurs, afin qu'ils puissent acquérir, au cours d'une période transitoire, entre leurs études musicales et leur vie professionnelle, des connaissances et une pratique de l'art lyrique et de son public". (1). Pratiquement le nombre de stagiaires formés depuis la fondation de l'opéra studio, est très faible : environ 6 par année. Il est vrai que les candidatures sont peu nombreuses du fait vraisemblablement que les garanties d'emploi à la fin du stage ne sont pas assurées.

En province, la réorganisation administrative a été entreprise en 1964 avec la création de la réunion des théâtres lyriques municipaux de France (R.T.L.M.F.). Ces théâtres bénéficient de subsides de l'Etat, mais leurs activités restent limitées : au cours de la saison 1972/1973, 773 représentations lyriques ont été données par la R.T.L.M.F.. Il convient d'ajouter par ailleurs que quelques compagnies lyriques privées reçoivent également des subventions de l'Etat.

Du point de vue des emplois, la situation actuelle qui se caractérise on l'a vu, par une disparition importante des artistes lyriques, provient pour partie de la suppression des spectacles de l'Opéra Comique et des conséquences de la restructuration de l'Opéra de Paris

---

(1) - Secrétariat d'Etat à la Culture - Notes d'information n° 23 -  
1er trimestre 1974.

Actuellement la troupe permanente s'élève à une douzaine d'emplois. A cela s'ajoute des engagements "au cachet" qui, entre le 1er avril 1973 et le 31 juillet 1974 ont concerné 21 chanteurs français et 47 chanteurs étrangers. Le reste des effectifs de l'Opéra est constitué par 140 danseurs de Corps de Ballet, 120 choristes, 140 musiciens instrumentistes.

Pour les artistes lyriques, le manque de débouchés a entraîné au cours des 15 dernières années, la disparition de plus de 50 % des effectifs. Néanmoins, une centaine de jeunes chanteurs sortent chaque année du Conservatoire de Musique et entrent dans une profession, qui pour eux a toutes les chances d'être éphémère.

A cette situation préoccupante, s'ajoute le fait que les organisateurs de spectacle lyrique recrutent très habituellement des artistes étrangers :

- . A l'Opéra de Paris, la plupart des grands rôles sont généralement réservés à des artistes étrangers,
- . En province, au cours de la saison 1976/1977, dans le cadre de 342 représentations (spectacle d'Opéra ou d'Opéra Comique) 1958 artistes ont été recrutés au cachet. Parmi eux, 43 % étaient de nationalité française, 56,9 % étaient étrangers.

Ce constat appelle deux remarques :

La première, et dans le cadre de ce rapport il ne peut s'agir que d'une réflexion qui mériterait une analyse approfondie, concerne la formation professionnelle elle-même, son contenu, les techniques, l'organisation des cours, le choix des professeurs. Rien, en effet, ne permet de mettre en cause les capacités des individus et en particulier la qualité de leur voix.

A noter également, et nous reviendrons sur cette constatation, dans le domaine artistique "l'absence de toute structure d'enseignement primaire ou secondaire a pour conséquence de confier la préparation à l'accession aux écoles officielles aux seuls professeurs privés ..... Dans les Conservatoires Nationaux, ce sont rarement les mêmes professeurs qui enseignent à la fois le chant et l'art lyrique". (1).

Le deuxième remarque concerne le problème des modes de recrutement des artistes par les organisateurs de spectacles lyriques qui a pour conséquence la concurrence des artistes lyriques étrangers sur le "marché de l'emploi" national.

Les informations disponibles ne précisent pas la nationalité de ces artistes, mais très vraisemblablement, pour une grande partie d'entre eux, il s'agit de ressortissants des Etats Membres de la C.E.E..

C'est donc la question fondamentale de la libre circulation des travailleurs qui est posée : la réglementation communautaire a été conçue en tant que service aux travailleurs mais ce service ne peut être effectif que dans la mesure où il permet des échanges entre Etats. Cela signifie que les possibilités d'emploi pour les ressortissants d'un pays doivent être à égalité dans le ou les Etats dont les nationaux viennent occuper des emplois dans ce pays. Or, il semble bien que, du moins en ce qui concerne les artistes lyriques français, le phénomène soit à sens unique et favorise essentiellement les ressortissants des autres Etats Membres, l'engagement des artistes lyriques français à l'étranger restant très limité.

---

(1) - La vie d'artiste , du mythe à la réalité - SFA - PARIS 1974

## LES ARTISTES CHOREGRAPHIQUES

### RAPPEL HISTORIQUE

"Antérieur à l'Opéra, le ballet est également originaire des cours princières mais, contrairement à l'Opéra, sa gestation est lente et les limites entre la danse primitive et la cérémonie religieuse d'une part, la mascarade et le jeu d'autre part, ne s'effacent que progressivement".

Au XVème siècle se développent dans les cours seigneuriales des danses comme la pavane qui se caractérisent par leurs élégantes recherches. A cette époque, l'Italie "fut la première à connaître des cortèges allégoriques, des défilés de chars, des intermèdes avec chants et danses intercalés "(1). Ces intermèdes pénétrèrent en France au XVIème siècle : tandis qu'en Angleterre l'usage du déguisement et du masque fut à l'origine d'un genre de divertissement appelé précisément "mask" et utilisant une mise en scène aussi recherchée et spectaculaire qu'en France et en Italie.

La Comédie Ballet fut introduite au XVIIème siècle, par Molière dans ses pièces, mais c'est principalement grâce à l'Opéra que le ballet devait connaître son développement et son succès. "Les deux dernières décades du XVIIIème siècle marquent une nette prépondérance du ballet d'action ..... on cherche à représenter la nature, la vie de tous les jours." (1).

---

(1) - Histoire des spectacles.

Dans la première moitié du XXème siècle, alors que l'Opéra qui lui avait donné son essor est en déclin, le ballet s'est nettement imposé parmi l'ensemble des spectacles visuels. La Chorégraphie se libère de son traditionalisme et de ses attitudes figées "la venue des ballets russes de Diaghilev en 1909, (à Paris) marque pour l'art chorégraphique, un tournant décisif". (1)

---

(1) - Histoire des spectacles.



### SITUATION ACTUELLE

Art prestigieux, la danse malgré l'attrait qu'elle exerce auprès des jeunes, ne peut être un métier d'amateurs, compte tenu des exigences techniques et des qualités physiques que requiert cette profession.

Dans tous les pays de la Communauté Européenne, le principal débouché, pour les danseurs, est celui du Corps de ballet des théâtres lyriques. De ce fait, les emplois sont étroitement liés aux aléas ou du moins au plus ou moins grand dynamisme de ces spectacles.

La plupart des théâtres lyriques subventionnés par les pouvoirs publics des différents Etats de la C.E.E., ont une troupe permanente de danseurs.

On a vu qu'en Italie les grands théâtres lyriques ont non seulement un Corps de ballet, mais également une école de danse qui leur est rattachée.

En R.F.A., on comptait en 1970, 1900 danseurs et lors de l'enquête citée ( p. 43) on estimait que 69 % d'entre eux étaient salariés d'entreprises gérées par les pouvoirs publics (länder et municipalités).

En France, on comptait en 1968, 1531 danseurs et 966 en 1975. La seule troupe permanente est celle de l'Opéra de Paris. Il existe également en province 4 compagnies subventionnées par l'Etat et les danseurs bénéficient généralement de contrat de 10 à 12 mois, ceux-ci n'étant pas nécessairement renouvelés. Dans les théâtres municipaux, les engagements ne sont faits qu'au cachet, c'est à dire pour la durée de la ou des représentations.

Dans les troupes privées "l'accès à l'emploi se décide dans la plupart des cas, par les relations personnelles, les auditions hâtives ou la fréquentation d'un cours qui est naturellement payant. Ce ne sont pas là, les conditions idéales pour la qualité artistique, ni pour l'exercice durable et régulier de la profession". (1)

Le problème de la formation professionnelle du danseur est celui de tous les artistes visuels dont l'art exige une haute technicité et l'on retrouvera cet aspect spécifique chez les artistes du cirque : "dans la danse il n'y a pas de solution de continuité entre la formation initiale et la formation continue, laquelle est une nécessité quotidienne impérative". (1).

Mais cette exigence de perfectionnement constant de sa technicité, le danseur n'est à même de pouvoir l'assumer que dans la mesure où son emploi a un caractère permanent.

Toute période de chômage constitue pour lui un handicap d'autant plus grave s'il doit, pour vivre, exercer une activité secondaire différente de sa profession et qui ne lui permet pas de poursuivre son entraînement.

Art difficile et contraignant, la danse est donc, pour celui qui la pratique, une profession limitée dans le temps :

On estime à 20 ou 25 ans la durée d'une carrière de danseur. Ceci pose naturellement le problème de leur reconversion ou du moins de l'adaptation de leurs connaissances à un nouvel emploi. "Les possibilités générales de reconversion en France, sont à l'heure actuelle extrêmement limitées ..... s'ils peuvent utiliser le label de l'Opéra, ils (les danseurs) disposent d'un léger avantage pour ouvrir un cours, mais il y a déjà pléthore de cours privés..(1)

---

(1) - La vie d'artiste - Opus cité

Il est vraisemblable que cette remarque est valable pour la plupart des pays de la C.E.E..

Comme pour l'art dramatique, l'enseignement de la danse dans ces cours privés s'effectue, le plus généralement en dehors de tout contrôle sur la compétence pédagogique des professeurs, les conditions matérielles dans lesquelles s'effectue cet enseignement, etc .....

Compte tenu du temps limité de la carrière des danseurs, on peut penser que le développement des cours privés est plus important que ceux de l'enseignement d'art dramatique.

## CHAPITRE 6

### LES PROBLEMES D'EMPLOI

### DES ARTISTES DU CIRQUE

#### RAPPEL HISTORIQUE

Le cirque est apparu en Europe Occidentale à la fin du XVIIIème siècle sous la forme d'établissements stables et s'est d'abord développé dans un contexte urbain. C'est en Angleterre que Philip Astley prit le premier l'initiative de ce genre de spectacle en ouvrant le Royal Amphitheater à Londres, puis il fit connaître le spectacle à Paris, Boulevard du Temple, dans un établissement dirigé plus tard par un Français, Franconi.

Les premiers spectacles sont essentiellement équestres, et particulièrement appréciés par les classes sociales aisées. Leurs thèmes s'inspiraient de reconstitutions historiques dans lesquelles les hauts faits militaires tenaient une grande place : parades, uniformes clinquants, mises en scène de prestige, sont les principales caractéristiques de ce type de spectacle à ses débuts.

Il faut attendre le milieu de XIXème siècle, pour que le cirque s'ouvre aux populations à revenus modestes. Cependant, en France par exemple, il subsista, à travers tout le XIXème siècle, une tradition du cirque mondain qui élira successivement domicile sur les Champs Elysées, puis au Nouveau Cirque et dont le public du vendredi soir réunissait le "Tout Paris".

Puis rapidement se sont multipliés les chapiteaux ambulants qui s'installaient sur les champs de Foire des grandes villes et connurent un grand succès dans tous les pays d'Europe de l'Ouest.

Il s'agissait alors de petites entreprises. En France, "le cirque Guillaume, vers 1820, possédait 4 chevaux, et c'était déjà un grand cirque". (1)

Le spectacle équestre de l'époque voit le triomphe de la haute école dont le nom même a été emprunté à l'équitation savante et où l'on retrouve les grandes traditions des manèges royaux et des tournois". (2)

Les premiers fauves qui apparurent au début du XIXème siècle, n'étaient présentés au public qu'à titre de curiosité mais aucun dressage ne fut entrepris avant 1860. Cette attraction connut dès lors un très grand succès auprès des directeurs de cirque, comme du public.

Il s'agissait alors de dressage "en douceur" : pour le dompteur, le numéro consistait, pour l'essentiel, à prendre toutes sortes de libertés avec les fauves comme de mettre le bras ou la tête dans le gueule du lion.

Venus du spectacle forain, les acrobates, illusionnistes, jongleurs, gymnastes, s'intégrèrent rapidement dans le spectacle du cirque où ces artistes trouvaient des possibilités d'emploi. "L'angoisse et l'admiration, deux des principales sensations recherchées au cirque, sont provoquées par leurs exploits reposant sur la force chez les gymnastes et l'adresse chez les équilibristes". (1) Parmi ces numéros visuels se placera bientôt au premier plan celui du trapéziste.

---

(1) - Histoire et légende du cirque -

(2) - Histoire du spectacle.

Il semble, si l'on se réfère aux historiens du cirque, que le trapèze volant figura pour la première fois dans un spectacle de cirque en France, vers l'année 1860. Le français Léotard qui mit le premier au point ce numéro, connût tout de suite un grand succès et fit de nombreux adeptes. Très vite, "les exercices solitaires des pionniers ont cédé la place aux compositions rythmées et aux ballets subtils d'ensembles aériens qui comptent jusqu'à une dizaine d'artistes" (1), ceux-ci évoluant soit de trapèze à trapèze, soit par l'intermédiaire de porteurs.

Le clown est né avec le cirque "d'une part il a fait son apparition quelques années à peine après les spectacles équestres, d'autre part on ne peut lui trouver d'ancêtre ni sur les scènes des villes, ni sur les tréteaux de la Foire ..... A l'origine il incarne le paysan, le lourdaud qui, sous de multiples défroques a toujours constitué le pilier du spectacle populaire ..... Le clown est à l'origine, une "caricature" de l'écuyer dont il essaie sottement d'imiter les prouesses". (1)

Il s'agissait en fait de numéros d'intermèdes pour les besoins du spectacle. Au cours des temps, le jeu des clowns évolue "à mesure que leur art se diversifie, ils retrouvent ou recréent les vieilles traditions du spectacle populaire, les plaisanteries de la farce ou de la Comédia dell'arte."

C'est au milieu du XIXème siècle qu'est apparu en Angleterre, le clown parleur, appelé aussi "jester". "Le jester ne cherche pas le comique réaliste, il va au contraire droit à l'absurde dans son discours comme dans son costume." (1)

---

(1) - Histoire et légende du cirque. - opus cité.

A ce personnage devenu traditionnel dans tout spectacle de cirque en Europe Occidentale, viendra s'adjoindre au cours des années, l'Auguste, qui apparut vraisemblablement vers les années 1880 en "duo" avec celui que l'habit consacra en "clown blanc".

# SITUATION ACTUELLE

L'estimation des effectifs d'artistes du cirque est très difficile à apprécier dans pratiquement tous les Etats Membres de la C.E.E.. Ceci tient au fait que dans les sources statistiques disponibles, quelle que soit leur origine, ces artistes sont inclus dans le groupe des "artistes de variétés ". La faiblesse de leur nombre explique, pour partie, ces regroupements.

En France, les seules estimations permettant de situer, approximativement les effectifs d'artistes du cirque remontent au recensement de population de 1962. Lors de l'exploitation, la rubrique : artistes du cirque et du music hall a été isolée. Ces données ont été regroupées dans le tableau ci-dessous :

STATUT	HOMMES	FEMMES	ENSEMBLE	
			Effectifs	Part en %
Salariés	280	380	660	63,4
Patrons	200	120	320	39,7
Aides familiales			60	5,7
ENSEMBLE	480	500	1040	100,0

Source I.N.S.E.E.

Ces chiffres montrent qu'à cette date l'effectif global était de l'ordre de 1040, comprenant des parts à peu près égales pour les hommes et les femmes. Sous la terminologie : patrons, sont inclus, vraisemblablement, non seulement des directeurs de cirque mais également des artistes qui se sont déclarés indépendants, lors du recensement.



Au Royaume-Uni, l'enquête entreprise par British Equity en 1972 a montré que la part des artistes du cirque n'était que de 0,3 % des effectifs des artistes britanniques et que la période de travail pendant laquelle ils étaient, en moyenne, occupés au cours de l'année était de 15 semaines environ.

Les informations concernant le nombre d'entreprises de cirque, actuellement en activité dans les pays de la C.E.E. sont également fragmentaires :

La France compte 12 entreprises de cirque dont 4 ou 5 sont importantes : en Italie, il existe environ 180 chapiteaux dont 20 importants, les autres étant gérés par de petites entreprises familiales. Le Royaume-Uni en compte de 50 à 55, la Belgique une dizaine, toutes de petite taille. En République Fédérale d'Allemagne, il existe environ une dizaine de grandes entreprises et un assez grand nombre de petits chapiteaux.

Compte tenu des informations recueillies, il semble bien que dans deux Etats Membres seulement, il existe une législation spécifique accordant une protection spéciale aux entreprises de cirque : La République Fédérale d'Allemagne et l'Italie. Dans ce dernier pays, la réglementation prévue en leur faveur, leur accorde des dégrèvements financiers importants principalement dans le domaine du transport (de l'ordre de 80 % sur les tarifs de chemin de fer). D'autre part, des emplacements spéciaux leur sont réservés dans les grandes villes.

Cette aide spécifique des gouvernements en faveur du cirque apparaît d'autant plus nécessaire que les difficultés économiques auxquelles se heurtent les entreprises de cirque se sont particulièrement aggravées depuis la Seconde Guerre Mondiale, entraînant la disparition d'un grand nombre de petites et moyennes entreprises familiales et la concentration des plus importantes.

Pour un cirque ambulant, les coûts financiers sont très lourds : les frais de transports sont élevés principalement lorsque les déplacements sont effectués par camion. En France par exemple, au prix de l'essence, s'ajoute les taxes évaluées sur les mêmes normes que pour un transport routier normal (taxe à l'essieu). La part que représente dans le budget, l'entretien et l'alimentation des animaux est de plus en plus importante. C'est une des raisons essentielles pour laquelle les numéros de dressage de fauves très appréciés du public, restent l'apanage des grandes entreprises.

Les frais de publicité sont également lourds et, lorsqu'aucune réglementation n'existe, vient s'ajouter aux frais généraux, le montant des locations des lieux d'emplacement du chapiteau.

Au cours des deux dernières décades, en France, les entreprises de cirque ont eu des difficultés avec les municipalités qui se sont opposées ou s'opposent encore à l'installation du cirque dans l'enceinte même de la ville, compromettant de ce fait par suite de l'éloignement du chapiteau, la participation importante du public au spectacle. Au cours de ces dernières années toutefois, un effort a été entrepris pour rendre au cirque la place à laquelle il a droit dans les villes et villages afin de préserver à ce type de spectacle son traditionnel caractère familial.

Comme tous les spectacles vivants, comme le music hall, le cirque est aussi victime de la concurrence du cinéma et de la télévision et des conditions de vie des individus. Néanmoins, le cirque garde toute sa spécificité et jamais le petit écran ne pourra se substituer au spectacle donné sous le chapiteau : autour de la piste ronde, le public participe et sa présence est indispensable.

Les difficultés économiques évoquées ci-dessus, ont inévitablement une incidence très lourde sur l'emploi des artistes qui composent le spectacle du cirque.

Compte tenu des coûts financiers supportés par l'entreprise, de la concurrence des autres types de spectacle, le directeur de cirque cherche à attirer le public par les numéros les plus inédits, voire les plus audacieux.

Ceci entraîne, au niveau des emplois, une compétition extrêmement vive car, pour être engagé dans une tournée, un artiste ou une troupe d'artistes doit faire preuve d'une très grande maîtrise de son art. De surcroît, les artistes européens, sont fortement concurrencés par les artistes originaires d'Europe de l'Est - et cela, pour deux raisons.

La première est d'ordre financier, le coût des engagements des artistes d'Europe de l'Est étant généralement inférieur à celui demandé par des artistes occidentaux de niveau égal aux premiers. La seconde raison tient au fait que le nombre d'artistes ou de troupes d'artistes ressortissants des pays d'Europe de l'Est susceptibles de fournir des numéros de haute technicité, sont beaucoup plus nombreux qu'en Europe Occidentale du fait même de leurs conditions de travail : salariés permanents d'entreprises gérées par l'Etat, ils sont à l'abri des longues périodes de chômage pendant lesquelles les artistes d'Europe de l'Ouest n'ont pas la possibilité, ni les moyens, sauf de rares exceptions, de poursuivre l'entraînement intensif que requiert leur spécialité.

Dans ce contexte, il est aisé d'imaginer les difficultés particulières d'un jeune artiste pour s'imposer et surtout pour obtenir des engagements. Dans le cadre de l'entreprise familiale, le problème se résolvait de soi même du fait des possibilités de travail en équipe au sein de la cellule familiale. Cette structure assurait, par son existence même une formation quasi-permanente aux jeunes artistes et leur permettait d'acquérir également la polyvalence professionnelle souvent exigée dans cet art. La disparition d'un nombre important de petites entreprises ne donne plus, aux jeunes artistes, les possibilités d'emploi leur permettant d'acquérir l'expérience nécessaire pour leur assurer la notoriété.

Dans le but de rendre au cirque sa vraie place dans les spectacles vivants, de donner à ses artistes les moyens d'acquérir une formation professionnelle de haut niveau, il y a quelques années en France, un rapport a été élaboré dans le but de proposer la création d'un Centre français du cirque .

Parmi les mesures envisagées figuraient celles de :

- . la création d'une école française du cirque,
- . la fondation d'un service de compensation "permettant aux artistes du cirque français de travailler à l'étranger (notamment dans les pays de l'Est) et facilitant l'entrée en France des artistes de ces pays".

En préliminaire, l'auteur du rapport rappelait que "les Russes ont ouvert leur école de cirque en 1927 ..... Les Hongrois en 1964 ..... L'Ecole de Moscou forme cette année (1967) 500 élèves ..... Dans deux ans, la capacité de l'Ecole permettra d'accueillir 800 élèves dont 200 stagiaires étrangers. Les élèves, non seulement sortent de l'Ecole avec le diplôme d'acrobate du cirque mais avec un numéro parfaitement mis au point, ce qui leur permet immédiatement de figurer dans les programmes de l'administration des cirques, mais également avec le baccalauréat, car les cours de russe, de mathématiques, de sciences, de français sont alternés avec l'enseignement de l'acrobatie, du jonglage et de l'art clownesque .....". (1)

Compte tenu des moyens financiers qu'exige le fonctionnement d'une école du cirque susceptible de former des élèves pendant le temps particulièrement long que représente la mise au point des numéros et la nécessité de la polyvalence des artistes, il est évident qu'une école du cirque ne peut se concevoir qu'au niveau national avec financement par l'Etat, au même titre que les Ecoles de l'enseignement public.

Quant à la coordination des actions susceptibles d'assurer les aides nécessaires aux entreprises et de garantir les emplois aux artistes, nous reviendrons dans le chapitre de conclusion, sur les solutions à proposer en ce domaine.

La suggestion du rapport concernant les échanges avec les pays étrangers nous paraît particulièrement judicieuse. Au niveau Européen, ces échanges s'inscrivent très directement dans la réglementation sur la libre circulation, dans la mesure où les services publics nationaux seront adaptés à ce type de placement et là encore nous renvoyons aux propositions figurant dans le chapitre de conclusion.

---

(1) - Rapport établi par D. MAUCLAIR - 1967

Les échanges avec les pays de l'Est sont particulièrement souhaitables compte tenu du dynamisme des entreprises du cirque dans ces pays. Soulignons toutefois, que ces échanges devront tenir compte, de la réglementation communautaire concernant la priorité des emplois aux ressortissants des Etats Membres.

Parmi les suggestions proposées par M. Mauclair, se situant, quant à lui, au niveau français, il en est une qu'il importe de souligner : "nous devrions faire appel aussi, pour sortir de la routine, à des metteurs en scène, costumiers, décorateurs qui renouvelleraient au sens exact du terme, certains numéros. Nous savons pouvoir bénéficier dès le départ, de la collaboration d'artistes éminents qui trouveraient là un terrain rêvé d'expérience vers le "théâtre total".

## CHAPITRE 7

---

### LES PROBLEMES D'EMPLOI DES ARTISTES INTERPRETES

### & DES TECHNICIENS DE LA PRODUCTION, DANS LE SPECTACLE

### AUDIO-VISUEL : CINEMA - TELEVISION

---

#### REMARQUES PRELIMINAIRES

L'objet de ce chapitre est de chercher à situer les problèmes d'emploi des artistes dans la production des spectacles audio-visuels (film ou téléfilm) élaborés à partir d'un scénario que le réalisateur est chargé de transformer en images avec la participation des acteurs et de ses collaborateurs directs : les techniciens de production tels que le directeur de la photographie, le caméraman, la script, etc .....

L'étude ne prend donc pas en compte les problèmes d'emploi des ouvriers du film, des techniciens d'exploitation de la télévision, du personnel des studios et des laboratoires, des entreprises d'exploitation et de distribution du film.

L'analyse a été abordée uniquement par référence à la production des films de long métrage à l'exclusion des courts métrages, des films commerciaux et de publicité, des films éducatifs, etc .....

1ère PARTIE

LES PROBLEMES D'EMPLOI DES ARTISTES INTERPRETES

& DES TECHNICIENS DE LA PRODUCTION CINEMATOGRAPHIQUE

RAPPEL HISTORIQUE

C'est en Europe qu'est né le spectacle cinématographique avec les premiers essais en France, en 1895, de Louis Lumière utilisant son invention pour tourner des actualités, des reportages et des documentaires. C'est Georges Méliès qui pressent ce que la nouvelle technique peut apporter à l'art du spectacle et fait appel à des acteurs pour interpréter les premiers rôles muets. Mais il s'agissait encore de production artisanale, le développement industriel devant intervenir avec Charles Pathé qui, soutenu par les organismes bancaires, fonda près de Paris la première entreprise de production de films.

Dans le même temps le cinéma se développe en Angleterre où "les forains transforment leurs établissements en salles de cinéma"(1) Le mouvement s'étend rapidement et gagne les U.S.A..

Au début du XXème siècle, le cinéma se développe au Danemark, favorisé par les traditions du spectacle et de là gagne la Scandinavie, l'Allemagne et l'Europe Centrale.

---

(1) - Histoire des spectacles



En Italie la production prend rapidement un grand essor et se spécialise dans le film à grande mise en scène.

C'est la première Guerre Mondiale qui devait entraîner le déclin du cinéma européen dans le temps même où le cinéma américain développait ses structures industrielles.

En Europe un processus de concentration se déclenche, les industries nationales passant sous contrôle des plus importantes. C'est ainsi que les grandes firmes allemandes absorbent la firme française Pathé et les entreprises danoises. Mais au cours des années la prédominance américaine est telle que la plupart des firmes européennes passent sous contrôle des capitaux d'outre atlantique.

### LA SITUATION ACTUELLE

Les problèmes d'emploi ne sauraient être abordés et compris, sans rappeler au préalable, au moins dans ses grandes lignes, la situation actuelle du cinéma européen dont il est devenu un lieu commun d'exposer les difficultés économiques qui lui sont propres.

Secteur industriel, le cinéma se heurte à des problèmes spécifiques de production et donc de moyens financiers qu'il nous importe d'évoquer, ne serait-ce que de manière schématique avant d'aborder les aspects particuliers des emplois.

"La situation du producteur est au fond celle d'un maître d'oeuvre ..... La tâche d'une entreprise de production est relativement comparable à celle d'un promoteur dont la mission consiste à rassembler et à réunir un ensemble de concours financiers, industriels, techniques et artistiques nécessaires à la réalisation de l'oeuvre cinématographique" (1).

Pour réaliser cette oeuvre, les moyens de financement nécessaires sont importants : En France, le Centre National du Cinéma, estime que le coût moyen d'un film intégralement français, est passé de 1,01 millions de FF. en 1960 à 2,05 millions de FF. en 1975. Or, dans la plupart des cas, les producteurs ne disposent pas d'une surface financière suffisante. Le plus souvent le distributeur intervient alors et l'argent introduit devient une "avance sur recette". Le secteur technique (laboratoire, studio) garantit de son côté des crédits sur la fabrication. Les artistes eux-mêmes (réalisateurs, acteurs, techniciens) investissent une partie de leurs cachets sous forme de participation, enfin les pouvoirs publics interviennent sous la forme d'aides au financement du film.

---

(1) - Le régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie - Gérard Valter - Paris 1969.

Dans les neuf pays de la C.E.E. des politiques d'aides à l'industrie cinématographique existent depuis longtemps. Ce qui caractérise le plus généralement ces mesures, c'est leur grande complexité, leur disparité d'un pays à l'autre. Le plus souvent les ressources budgétaires proviennent (sauf en Belgique et en Italie où il s'agit du budget de l'Etat inscrit dans les répartitions financières de certains départements ministériels) de taxes parafiscales portant sur chaque billet vendu et sont gérées par les organismes centraux paraétatiques tels que le Centre National du Cinéma en France, l'Institut d'aide au cinéma en R.F.A., etc...

La mise en évidence des difficultés du cinéma est le plus généralement effectuée à partir du constat de forte baisse de la fréquentation des salles par le public.

Pour la France, par exemple, le nombre de spectateurs est passé, en moins de 20 ans, de 410 à 180 millions. Le tableau 1 permet de faire des comparaisons internationales du phénomène de baisse de fréquentation, calculé par rapport à l'année de fréquentation maximale :

C'est en Grande-Bretagne, en Allemagne et au Japon, où le développement de la télévision fut plus rapide, que la baisse de la fréquentation est la plus importante. C'est en Italie que le pourcentage de diminution était en 1973 le plus faible par rapport aux autres pays étudiés. Ce fait provient très certainement des restrictions imposées à la télévision italienne par le Gouvernement pour la diffusion de films cinématographiques.

Il est indéniable que la désaffection du public pour le spectacle diffusé sur le grand écran est lié à la double concurrence de la télévision : directe pour les émissions à domicile qu'elle propose, indirecte par la diffusion des films qui ne peut qu'inciter le spectateur potentiel à attendre dans son fauteuil le passage sur antenne des films de long métrage. Mais il convient de ne pas négliger d'autres facteurs de désaffection qui relèvent de raisons socio-économiques.

TABLERAU 1

EVOLUTION DE LA FREQUENTATION DES SALLES DE CINEMA DANS QUELQUES PAYS PAR RAPPORT A L'ANNEE DE FREQUENTATION MAXIMALE

PAYS	Fréquentation (1) année de pointe	Fréquentation en 1973 (1)	% de diminution	Taux annuel moyen de variation
FRANCE	1957 : 411	174	- 57 %	- 3,6 %
ALLEMAGNE	1956 : 818	145	- 83 %	- 4,8 %
ITALIE	1955 : 819	550	- 33 %	-- 1,8 %
PAYS BAS	1955 : 70	26	- 63 %	- 3,5 %
BELGIQUE	1955 : 110	27	- 75 %	- 4,2 %
GRANDE BRETAGNE	1948 : 1514	150	- 90 %	- 3,6 %
ETATS UNIS	1946 : 4400	921	- 79 %	- 2,9 %
JAPON	1958 : 1127	247	- 78 %	- 3,1 %
SUEDE	1955 : 78	26	- 67 %	- 4,8 %

(1) - en millions

Source C.N.C. - I.N.S.E.E.

"Dans le cinéma, le financement international, les mises en séries internationales, les stars internationales et les équipes de production internationales ont conduit à tourner des films aptes à plaire au plus grand nombre de pays, malheureusement il en résulte un manque de profondeur et un caractère stéréotypé qu'il faut camoufler à grand renfort de brillantes couleurs, de larges écrans et d'astuces de mises en scène". (1).

Cette réflexion illustre parfaitement le phénomène propre aux mass media : devenue un produit de haute consommation, puisque son marché est à la dimension du monde, l'expression artistique a tendance à se standardiser afin de plaire à tous et recevoir ainsi un label de rentabilité permettant d'assurer un profit maximum.

Quant aux facteurs socio-économiques, ceux-ci concernent les conditions de travail, d'habitat et donc de genre de vie d'une grande majorité des populations européennes. Le rythme de travail, l'éloignement des usines et des bureaux, des lieux d'habitat, qui condamnent de nombreux travailleurs à de longs déplacements journaliers sont autant de freins à l'enrichissement culturel et aux loisirs : la lassitude, la concentration des salles de spectacle dans les centres urbains qui, de ce fait, nécessite de nouveaux déplacements, le coût des transports qui s'ajoute à celui des billets d'entrée, sont autant de facteurs négatifs qui expliquent, pour une part non négligeable, la désaffection du public pour le grand écran.

---

(1) - Le cinéma, cette industrie - . C.DEGAND - 1972 -

Ainsi il apparaît, du moins en première analyse des motifs habituellement invoqués que, pour le cinéma comme pour le spectacle vivant, la désaffection du public est étroitement liée à des facteurs tant économiques que sociologiques dont l'interaction modifie de manière quasi inexorable le genre de vie des individus, leur chance de participer à la vie culturelle qui s'exprime à partir des spectacles vivants ou audio-visuels.

A ces différents facteurs s'ajoutent également les conditions d'exploitation des salles de cinéma qui se sont profondément modifiées au cours des dernières années en Europe Occidentale avec l'apparition et la généralisation des complexes de multi salles.

L'exemple de la France est, sur ce point, particulièrement révélateur : "de juillet 1957 à juillet 1975, on a constaté 3281 fermetures d'écrans et 1926 ouvertures, soit un déficit de 1355 écrans pour un parc actuel de 4328. Or, ces ouvertures correspondent à des complexes de salles et ne concernent sans doute guère plus de 500 emplacements"(1).

Comme pour le théâtre, il est indéniable qu'en matière de distribution du film, les petites communes sont nettement défavorisées et leurs habitants ne sont plus que des spectateurs potentiels qui doivent se déplacer pour voir un film. Ceci ressort très bien du tableau ci-dessous dans lequel est exprimé en pourcentage l'équipement en salles, l'importance des communes et le nombre de spectateurs correspondants :

---

(1) - Rapport sur le financement du cinéma - Paris - Janvier 1977

Importance des Communes	Salles	Spectateurs
+ de 60.000 hab.	30,49 %	59,80 %
de 15.001 à 60.000 hab.	21,42 %	22,40 %
de 8.001 à 15.000 hab.	10,01 %	6,26 %
de 5.001 à 8.000 hab.	8,83 %	3,88 %
de 2.001 à 5.000 hab.	18,98 %	5,70 %
de 2.000 et moins	10,27 %	1,96 %
ENSEMBLE	100,00 %	100,00 %

Source : Centre National du Cinéma - 1974

La lecture de ce tableau montre bien que la fréquentation des salles est directement liée au nombre de salles de cinéma implantées dans les communes. On ne saurait donc être étonné que le spectateur de télévision manifeste son goût pour les transmissions de films sur le petit écran, ainsi que pour les enregistrements de pièces de théâtre, d'opéras et de comédies musicales !!!

## LE CINEMA ET LES PROBLEMES D'EMPLOI

### DES ARTISTES INTERPRETES ET DES TECHNICIENS DE LA PRODUCTION

#### 1 - LES ARTISTES INTERPRETES

" Les rapports entre les acteurs et le cinéma sont bien étranges. Ils sont faits de passion, d'un mélange de haine, d'envie et d'adoration presque fétichiste ".... " Lors de l'apparition du cinéma parlant, l'impuissance de certaines "vedettes du muet" à s'adapter à la parole et l'appel soudainement fait aux valeurs les plus traditionnelles du théâtre, tendirent un temps à faire de ce métier une part intégrante des diverses spécialités du spectacle. Et effectivement durant une quinzaine d'années, on put croire que le métier d'acteur de cinéma était devenu un métier à part entière, c'est à dire où l'on pouvait faire carrière pleine des débuts à la retraite "..... "mais les occasions d'emploi des acteurs au cinéma sont devenues plus rares. Elles se partagent entre les "vedettes" qui traitent leurs conditions de travail de gré à gré, dans un rapport de forces qui demeure souvent encore très favorable et le cachet isolé qui, dans certains cas, risque de procurer à un acteur "dans le rang" une promotion effective" (1)

Ces remarques situent de manière particulièrement pertinente, les principales caractéristiques des problèmes d'emploi des acteurs dans l'industrie cinématographique.

---

(1) - La vie d'artiste - du mythe à la réalité - S.F.A. - Paris 1974.



Fabriqué au temps du cinéma muet, le mythe de la vedette est le corollaire commercial de l'industrie du film dont les règles de publicité auprès du public ont été centrées sur les acteurs et principalement sur les actrices.

"La star est née en 1910 de la concurrence acharnée des premières firmes cinématographiques aux Etats Unis. La star s'est développée en même temps que la concentration du capital au sein de l'industrie du film, ces deux développements s'accéléralant mutuellement..... la star a son prix, ce qui est naturel, et ce prix suit régulièrement les variations de l'offre et de la demande ..... La vie privée-publique des stars est toujours douée d'une efficacité commerciale, c'est à dire publicitaire.

"Ajoutons que la star n'est pas seulement sujet mais objet de publicité ; elle patronne parfums, savons, cigarettes, etc ... et multiplie par là son utilité marchande" (1).

On pourrait penser que ces considérations ont un caractère historique et concernent les gloires hollywoodiennes plus que les acteurs européens de 1977 dont les problèmes d'emploi nous préoccupent. En fait si le "star system" a des implications relativement plus limitées en Europe de l'Ouest qu'aux Etats Unis, il a néanmoins des incidences très directes sur notre problématique actuelle : la valeur marchande d'un film, pour un producteur, s'apprécie d'abord par référence à la ou aux vedettes qui tiendront les rôles principaux, à leur notoriété nationale et surtout internationale, à l'impact publicitaire que représente leur nom sur les affiches des salles de cinéma. Les moyens financiers nécessaires à la réalisation du film seront réunis d'autant plus facilement que le nom de la vedette est apprécié sur le marché, comme garant du succès et donc de la rentabilité du film. Il est évident que ces contraintes purement économiques, ont une incidence directe sur l'emploi des artistes interprètes.

---

(1) - Les stars - Edgar Morin - Paris 1972

Plus un acteur est connu, plus il a de chances de tourner un ou plusieurs films au cours d'une année. Ces remarques sont d'autant plus importantes que le volume d'emploi susceptible d'être offert aux acteurs dans les pays de la C.E.E. est particulièrement limité.

Pour difficile que soit un essai de quantification du nombre d'emplois potentiels dans l'industrie cinématographique, il est néanmoins utile de tenter une approche. Celle-ci toutefois, en l'état actuel des informations sera plus théorique que réelle et son intérêt d'ordre méthodologique.

Apprécier l'emploi dans l'industrie cinématographique, c'est prendre en compte :

- . le volume annuel de productions de films de long métrage,
- . le nombre d'acteurs concernés par chaque production, selon qu'il s'agit de rôles principaux, secondaires ou de figurants,
- . les périodes d'emploi que ces contrats de travail représentent.

## 1 - La production

En 1975, la production de films de long métrage, dans chacun des pays de la C.E.E. a été la suivante :

. R.F.A.	: 73
. Royaume Uni	: 70
. Pays Bas	: 14
. Italie	: 230
. Irlande	: 2
. France	: 222
. Danemark	: 16
. Belgique	: 4

(Source C.N.C. FRANCE)

Dans ces estimations, sont inclus les films produits en coproduction, c'est à dire réalisés dans le cadre d'accords internationaux de réciprocité .

Rappelons pour mémoire, que le principe de coproduction "trouve son origine dans la Convention de Rome du 19 octobre 1949 qui avait pour objectif d'établir une collaboration technique et financière entre la France et l'Italie, afin de promouvoir une production de films de qualité, assimilés par ailleurs à des produits au devis élevé.

Cette Convention à but culturel (assurer l'expansion du film français et du film italien dans le monde) et économique (unifier les marchés français et italien ) s'inscrivait dans la perspective de l'union douanière franco-italienne, projet fondu plus tard dans la Communauté Economique Européenne". (1)

---

(1) L'initiative culturelle en économie de marché - Le cinéma français depuis 1945 - René BONNELL - Thèse PARIS 1977 -

A titre indicatif, il est possible d'apprécier, à partir de la production française, ce que représente la part des films de coproduction, dans les réalisations totales, compte tenu du fait que, à ce jour, la France a signé 20 accords de coproduction, et, en particulier avec la Belgique, le Royaume Uni, la République Fédérale d'Allemagne, l'Italie, le Danemark.

ANNEES	Production intégralement Française	Films en coproduction		PRODUCTION TOTALE
		Majorité Française	Majorité Etrangère	
1966	45	50	35	130
1967	47	40	33	120
1968	49	43	25	117
1969	70	49	35	154
1970	66	44	28	138
1971	67	35	25	127
1972	71	49	49	169
1973	97	56	47	200
1974	137	45	52	234
1975	160	37	25	222

Source : C.N.C.

Au niveau de l'emploi, ces accords ont pour conséquence de limiter les possibilités d'emploi des artistes d'un Etat Membre, dans la production nationale, mais peut également leur assurer des débouchés dans une production étrangère dans la mesure où leur notoriété leur permet d'envisager cette éventualité.

"L'idée de la co-production est intéressante en soi. C'est une source d'échanges sur tous les plans, échanges d'idées, de conceptions esthétiques, de méthodes de travail, échanges d'hommes aussi, qui tous peuvent être des plus enrichissants pour les partenaires". (1)

Mais faut-il encore que pour la production de films tournés sur ces bases, le souci de "plaire au plus grand nombre" et donc d'assurer la rentabilité du produit ne l'emporte pas sur la qualité. Faut-il encore que le fait de tourner le film dans un pays où la main d'oeuvre est "moins chère" et que l'on recrutera peut-être en plus grand nombre, ne nuise pas aux artistes et techniciens originaires du pays qui assurent la part majoritaire du financement .

Les accords de co-production prévoient généralement une répartition des emplois entre les ressortissants des pays co-signataires, c'est ainsi, par exemple que l'accord de co-production franco-allemand de 1975 prévoit que "la participation technique et artistique doit comporter au minimum, un scénariste ou un adaptateur, un technicien et, soit de préférence un acteur d'un rôle principal et un acteur d'un rôle secondaire, soit à défaut deux acteurs dans des rôles importants de la nationalité du pays qui a la participation financière minoritaire ....." (2)

---

(1) - La vie d'artiste - opus cité

(2) - Textes du cinéma français - C.N.C.

2 - Essai d'appréciation du volume des emplois occupés par les artistes interprètes dans la production cinématographique

Aucune information statistique concernant le personnel artistique employé dans la production cinématographique n'est fournie par les administrations nationales. Les seules données quantitatives disponibles concernent le Royaume Uni et ont été établies par l'organisation syndicale des artistes : British Equity

Nombre de films produits et d'acteurs engagés au cours de l'année entre 1963 et 1971

ANNEES	Nombre de films de long métrage	Nombre d'artistes engagés
1963	74	3.035
1964	71	2.512
1965	69	2.380
1966	70	2.336
1967	70	2.674
1968	73	2.424
1969	71	2.761
1970	96	2.741
1971	91	2.327

Source : British Equity

Si ces informations ont le mérite de donner une appréciation globale des emplois offerts par le cinéma britannique aux artistes interprètes, elles ne permettent toutefois pas de connaître les catégories d'artistes concernées et les périodes d'emploi effectif au cours desquelles, en moyenne, les artistes ont travaillé.

### 3 - Périodes d'emploi

Le temps moyen de tournage d'un film est de l'ordre de 8 semaines. Il est évident que le nombre d'acteurs est fonction du budget disponible. Pour une production moyenne, le nombre d'acteurs principaux est de 4 au maximum dont au moins une vedette de premier plan. 5 ou 6 acteurs interprètent les seconds rôles, un nombre variable selon la production étant recruté pour les "petits rôles" et pour la figuration.

Les vedettes principales sont recrutées pour la durée du tournage, les seconds rôles pour environ la moitié du temps prévu, soit 4 semaines. Quant aux petits rôles et aux figurants ils sont embauchés et rémunérés à la journée... Si l'on rapproche ces estimations moyennes du nombre de films produits en France en 1975 soit 222, il convient de tenir compte des 62 films en coproduction qui limitent les possibilités d'emploi, et d'autre part du volume de films pornographiques, le plus souvent à très petit budget et dont le temps de tournage ne dépasse généralement pas une semaine :

Une vingtaine de films de ce type ont été produits en 1972, une quarantaine en 1973, de 50 à 60 en 1975/76. Dans le but de freiner ce type de production, le Gouvernement a pris en 1976 différentes mesures telles que : prélèvement de 20 % sur les bénéfices, T.V.A. au taux majoré, suppression du soutien financier. De son côté, le C.N.C.<sup>(1)</sup>, par décision réglementaire, a entériné un engagement professionnel visant à contrôler les projections de ces films et en supprimer la publicité. Face à ces mesures, "les producteurs semblent avoir réagi par une réduction nouvelle de leur

---

(1) - Centre National du Cinéma.

budget, adaptant celui-ci aux possibilités d'amortissement plus restreintes de marché : sur la soixantaine de films produits, la moitié ont un devis situé entre 0,3 et 0,5 million de FF. et l'autre moitié un devis inférieur à 0,3 million ..... Les équipes sont réduites à une demi douzaine de membres, les cachets de vedette à 600 FF. par jour ..... tous les moyens sont bons pour comprimer les coûts ..... " (1)

Cette approche montre le nombre relativement limité des emplois susceptibles d'être offerts, dans la production de films de long métrage, aux artistes interprètes.

Le caractère aléatoire de ce type de débouchés apparaît également, si l'on se réfère aux modalités de recrutement qui interviennent généralement lors de la réalisation d'un film :

Les engagements sont effectués soit par le producteur, soit par le réalisateur et le plus généralement par l'intermédiaire des agents artistiques. Il arrive également que la vedette principale choisisse elle-même les autres acteurs principaux. Le service public de l'emploi, n'intervient, s'il intervient, que pour le placement des figurants, et à la rigueur pour des acteurs secondaires.

Ces pratiques ne donnent donc a priori, que des "chances d'emploi" très problématiques aux jeunes acteurs.

Il en est de même pour ceux qui, moins jeunes, n'ont jamais eu l'occasion de tourner un film.

Finalement, le cercle de ceux qui, au niveau d'un pays ont l'occasion de participer en tant qu'acteurs à la réalisation d'un film est très restreint.

---

(1) - Revue : le film français - 15 juillet 1977



A ces critères restrictifs sur le volume des emplois offerts par l'industrie du film, on rétorque généralement que les revenus qu'elle procure compense la faiblesse du nombre des emplois. Il est exact que les acteurs principaux perçoivent généralement des "cachets" importants. Mais il ne faut pas oublier, qu'au niveau de chaque pays de la C.E.E., leur nombre ne dépasse pas quelques unités et que par ailleurs le système des "participations" évoqué plus haut limite les revenus et les rend tributaires du succès éventuel du film. Par ailleurs, on ne saurait s'étonner du fait que la vedette dont le renom est un garant de profits pour tous les tenants de la production, de la distribution et de l'exploitation du film, s'assure, par ses exigences, un revenu dont le montant pour elle doit être d'autant plus élevé que rien ne lui garantit que ce film sera suivi d'autres sources de gains. En fait c'est tout le système du show business qui est en cause et entraîne, par la recherche de la rentabilité maximum, des processus inflationnistes inexorables.

Il convient de souligner que même en ce qui concerne la participation aux bénéfices, les garanties des acteurs comme des techniciens restent limitées : "en effet les personnels de production ont difficilement accès aux comptes de la production, notamment aux recettes provenant des ventes à l'étranger, et ne peuvent pas toujours faire valoir leurs droits ..... En outre, certains créanciers (distributeurs, etc ..... ) peuvent bénéficier d'un rang prioritaire par rapport au personnel en participation dans la répartition des recettes. Ainsi, le paiement en participation tourne parfois au désavantage des intéressés dans la mesure où ils n'ont pas la maîtrise du plan de financement de la production".(1)

---

(1) - René Bonnell - Opus cité

On comprend que devant tous ces aléas, certains acteurs en viennent à fonder leur propre entreprise de production de films. Mais la question se pose de savoir dans quelle mesure l'artiste producteur garde toute l'indépendance dont il a besoin dans son rôle d'interprète.

Le cinéma et la télévision, offrent une possibilité supplémentaire d'emploi pour les acteurs du fait des techniques de doublage utilisées pour les films et téléfilms importés dont les textes sont traduits dans la langue du pays.

Le doublage nécessite un important travail préparatoire : "Avant de passer aux prises de son, le film est projeté plusieurs fois devant les acteurs parlants, de façon à les imprégner du style de l'original ..... les acteurs - et il en faut de véritables - doivent subir un entraînement sévère car presque tous, à l'instant où le micro fonctionne, perdent toute la spontanéité qu'ils avaient atteinte pendant les essais ..... Une école de doublage ne serait pas inutile : elle contribuerait à la réussite du genre, qui nécessairement envahira le marché ..... En général, il faudrait multiplier par deux le temps qu'on passe actuellement au doublage"(1).

Les studios de doublage sont généralement de petite taille. On en compte environ une quarantaine en France dont une dizaine de moyenne importance. Environ 600 acteurs français, travaillent pour ces laboratoires et on estime que le tiers environ d'entre eux tirent l'essentiel de leurs revenus de ce type de travail.

---

(1) - Technique du cinéma par Lo Duca (P.U.F. Paris)

La réglementation française, en matière de films de long métrage, assure une protection d'emploi aux acteurs français. En 1961, un décret en date du 18 janvier, "faisait obligation pour les films étrangers destinés à être exploités en France, en version doublée de langue française, de réaliser le doublage dans les studios situés en territoire français. Mais en application de la Directive n° 2 en date du 13 mai 1965 du Conseil de la C.E.E., un décret en date du 23 mars 1967 précise que cette obligation avait cessé de s'appliquer aux films qui ont la nationalité de l'un des Etats Membres". (1).

Il convient de souligner toutefois, que le décret ne concerne que la production de films cinématographiques, et non la production d'émissions télévisées telles que les feuilletons et les télé-films. Or actuellement, il arrive assez fréquemment que les productions de télévision américaines soient doublées dans des laboratoires canadiens, en langue française, avant leur introduction en France. Il serait donc normal que le décret du 23 mars 1967 soit étendu aux productions télévisées.

---

(1) - La régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie -  
G. Valter.

## 2 - LES TECHNICIENS DE LA PRODUCTION DU FILM

La production d'un film nécessite la mise en oeuvre de plusieurs techniques spécifiques exigeant la participation de travailleurs professionnels répartis dans les différentes branches de la production : administration et régie, prises de vue, décoration, son, montage, maquillage, etc .....

Lorsque la production d'un film est décidée, c'est à dire lorsque les moyens de financement ont été réunis, le plus généralement l'équipe de techniciens qui participera à l'élaboration du film est choisie par le réalisateur. Les affinités personnelles, les habitudes de travail font que le plus souvent un réalisateur travaille avec le même directeur de la photographie, le même technicien du son et le même monteur. Il s'agit d'équipes non structurées qui se retrouvent sur le plateau pour la durée du tournage, y compris le temps de préparation. Le temps moyen, on l'a vu plus haut, est de l'ordre de 8 semaines selon l'importance de la production, les déplacements, les aléas éventuels liés aux conditions climatiques ou aux incidents de tournage.

Le plus généralement, pas plus que pour les acteurs, il n'est fait appel pour le recrutement aux services de l'emploi, sauf peut-être en République Fédérale d'Allemagne où le Bureau Spécialisé de Francfort (ZBF) a une section du film.

Au Royaume Uni, le syndicat des techniciens du film et de la télévision (film and television technician) possède son propre bureau de placement et, à quelques exceptions près, les techniciens trouvent un emploi par l'intermédiaire de ce service. Les cas particuliers concernent quelques réalisateurs, directeurs de la photographie, caméraman qui, pour trouver un emploi, font appel aux services d'agents artistiques.

95 % des effectifs britanniques des techniciens (film et télévision) sont des travailleurs indépendants (freelance). Ils bénéficient toutefois des prestations du service national de la santé au même titre que les salariés. Ils ont droit aux indemnités de chômage dans la mesure où ils se sont acquittés de leurs cotisations.

Le taux de chômage est exceptionnellement important parmi ceux qui sont indépendants. Ceci explique l'attitude du syndicat qui accorde toujours la priorité d'emploi à un de ses membres.

On conçoit aisément les incidences de ces critères de placement sur la mise en application de la réglementation de la libre circulation des travailleurs dans les pays de la Communauté. Or, cette attitude restrictive n'est pas propre au Royaume Uni, mais se retrouve dans tous les pays de la C.E.E.. Toutefois, seule la France a institué une réglementation spécifique concernant l'exercice de la profession de technicien de la production du film.

#### LE PROBLEME DE LA REGLEMENTATION FRANCAISE

C'est par décision réglementaire n° 51 du 10 juillet 1964 du Centre National de la Cinématographie que l'exercice des principales professions de techniciens de la production du film a été lié à l'obtention d'une carte d'identité professionnelle délivrée par cet organisme.

Cette réglementation concerne 15 métiers de la production de films de long métrage :

A/ Branche de réalisation :

- . premier assistant réalisateur
- . réalisateur
- . secrétaire de plateau ou script

B/ Branche de l'administration et de la régie :

- . régisseur général
- . directeur de production

C/ Branche de la prise de vue et de la photographie :

- . premier assistant opérateur
- . cadreur ou cameraman
- . directeur de la photographie

D/ Branche de la décoration :

- . premier assistant décorateur
- . chef décorateur

E/ Branche du son :

- . assistant du son (recordman ou perchman)
- . chef opérateur (ingénieur du son)

F/ Branche du montage :

- . assistant monteur
- . chef monteur

G/ Branche du maquillage :

- . chef maquilleur.

Pour la production de films de court métrage, la carte d'identité professionnelle est exigée pour :

- . le réalisateur,
- . l'opérateur de prises de vues.

Pour l'obtention de cette carte professionnelle, les critères exigés sont de deux ordres :

- 1/ il s'agit de la référence aux diplômes professionnels obtenus à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (I.D.H.E.C.) et ceci dans chacune des branches de production énumérées ci-dessus, complétés par un temps d'expérience professionnelle,
- 2/ le deuxième type de références exigées est celui de l'expérience professionnelle acquise dans la branche ,

C'est ainsi par exemple que "la carte de réalisateur est accordée :

- 1/ aux premiers assistants ayant exercé leurs fonctions dans trois films français de long métrage"..... un seul film est exigé si le premier assistant réalisateur est titulaire d'un certificat de fin d'études de l'I.D.H.E.C.,
- 2/ aux techniciens de la production, directeurs de la photographie, chefs monteurs, directeurs de production, chefs opérateurs du son, chefs décorateurs, ayant exercé leurs fonctions dans la production de cinq films français de long métrage.

Il est important de souligner que le règlement C.N.C., dans son article 6 prévoit la possibilité d'accorder des dérogations pour l'exercice des professions de techniciens du film : elles dispensent les bénéficiaires, sous certaines conditions, de la possession de la carte d'identité professionnelle. Ces dispenses sont accordées par le Directeur Général du C.N.C. après consultation de la Commission consultative composée, outre les représentants du C.N.C., de deux représentants, des techniciens et de deux représentants des producteurs. L'article 6 du règlement qui institue ces dérogations, limite les possibilités d'octroi de celles-ci et fait en particulier référence à la possession de la nationalité française pour les postulants.

Lorsqu'il s'agit de dérogations accordées à un réalisateur de films de long et court métrages ainsi qu'à un directeur de la photographie, ceux-ci devront être assistés d'un conseiller technique titulaire de la carte d'identité professionnelle ; les dérogations sont accordées pour les réalisateurs :

- . "aux scénaristes ou dialoguistes français exerçant leur profession depuis trois ans et ayant au moins trois de leurs oeuvres portées à l'écran sous forme de films de long métrage,
- . aux romanciers et auteurs dramatiques français qui porteraient une de leurs propres oeuvres à l'écran,
- . aux producteurs titulaires d'une autorisation d'exercice délivrée par le C.N.C. et ayant produit en tant que producteurs délégués, au moins cinq films français de long métrage,
- . aux acteurs de nationalité française ayant interprété au minimum cinq rôles de premier plan,



- aux metteurs en scène de théâtre de nationalité française ayant assuré au moins cinq mises en scène
- pour les directeurs de la photographie, des autorisations exceptionnelles pourront être accordées aux opérateurs de prises de vues de films de court métrage pouvant justifier d'expérience professionnelle, ainsi qu'aux acteurs portant une de leurs oeuvres à l'écran.

Au niveau national, ce règlement a été élaboré dans le but de garantir la compétence artistique et technique des emplois pour les producteurs soucieux d'engager du personnel qualifié pour la réalisation du film, pour les travailleurs eux-mêmes, afin de préserver la haute technicité de leur profession et limiter la concurrence sur le marché du travail.

Cette position apparaît, en première analyse, valable si l'on se réfère à une étude effectuée par l'Union Européenne des Techniciens du Film et de la Télévision, qui constate que "de manière générale", la plupart des techniciens travaillant dans l'industrie cinématographique ont appris leur métier empiriquement en gravissant graduellement les différents échelons d'une spécialisation déterminée. Si l'on excepte le Lycée Technique d'Etat de la Photographie et Cinématographique (fondé à Paris en 1923), l'I.D.H.E.C. (Paris 1944) et le Centre Sperimentale (Rome 1936), les Ecoles de Cinéma et de Télévision sont de création relativement récente et leurs anciens étudiants ne sont certainement pas encore en majorité dans la profession".

Mais il importe de comprendre l'attitude actuelle des travailleurs du film favorables au maintien de la carte d'identité professionnelle. Celle-ci, pour eux n'est pas seulement un moyen de défendre le niveau de qualification technique de leur métier, mais aussi leur

emploi . Face à une situation de l'emploi en dégradation constante depuis plusieurs années, les comportements il faut bien le dire souvent "corporatistes" se cristallisent, les organisations syndicales durcissent leurs positions dans le souci de défendre le droit au travail de leurs adhérents.

Or, cette attitude n'est pas propre à la France mais se retrouve dans les neuf pays de la Communauté Européenne et l'exemple britannique est particulièrement significatif sur ce point.

Il faut ajouter également qu'en ce qui concerne la France, les difficultés d'emploi des techniciens de la télévision, dont la situation sera étudiée dans les pages suivantes, rendent d'autant plus aigue la compétition dans la recherche du travail. Pour ces derniers, aucune carte professionnelle n'est exigée pour l'exercice de leur métier et leur compétence leur permet d'obtenir aisément des dérogations du C.N.C..

Il faut noter d'ailleurs que certaines productions de films sont réalisées actuellement par des techniciens français, voire même étrangers, ne bénéficiant pas de dérogations officielles. Si ces cas sont vraisemblablement peu nombreux, ils montrent du moins, que, comme pour les acteurs belges, la carte professionnelle est une garantie bien relative pour les travailleurs concernés.

L'emploi, pour les techniciens du film relève naturellement des mêmes critères que ceux des acteurs avec toutefois certains aspects spécifiques.



Deux observations sont donc nécessaires :

- . un nombre important de titulaires de la carte d'identité professionnelle ont abandonné le cinéma sans qu'il soit possible de les radier,
- . de très nombreux candidats à l'avance sur recette ont sollicité et obtenu des dérogations qui deviennent sans objet lorsque l'avance n'est pas accordée."

A ces remarques, il convient d'ajouter en outre, et ceci ne fait que compléter les réflexions précédentes : pour des raisons de contraintes budgétaires la tendance est "à la réduction croissante des équipes techniques que favorisent le perfectionnement et la maniabilité plus grande des matériels. Cette pratique s'observe notamment chez les jeunes réalisateurs qui, payant le film de leurs propres deniers, rémunèrent leurs collaborateurs sur les recettes futures du film pour limiter les débours" (1). Cette remarque est d'autant plus significative qu'en ce qui concerne la France "le développement récent de films produits doit beaucoup aux premières oeuvres de réalisateurs producteurs qui financent leurs entreprises avec beaucoup de difficultés" (1).

En République Fédérale d'Allemagne, les estimations de 1972 des effectifs occupés sont de l'ordre de 2.000 techniciens pour une production d'environ 70 films de long métrage.

---

(1) - René Bonnell : l'initiative culturelle en économie de marché :  
le cinéma français depuis 1945

Au Royaume Uni, d'après les informations fournies par l'organisation syndicale "Film and Television Technician" le nombre de techniciens de la production cinématographique est de l'ordre de 5.000. Si l'on rapproche ce chiffre de celui de la production, compris entre 60 et 65 films environ, on conçoit que le taux de chômage soit particulièrement important et le sous emploi pour ces travailleurs quasi permanent.

Au niveau communautaire, il est évident que le maintien de la carte d'identité professionnelle, est une restriction à la libre circulation des techniciens du film, ressortissants des autres Etats Membres et qui ne peuvent accéder à un emploi en France, lors du tournage d'un film que sous réserve d'une dérogation accordée par le C.N.C.. Ce problème a déjà fait l'objet d'études dans les services mêmes de la Commission des Communautés Européennes et des solutions ont été recherchées par la Direction Générale du marché intérieur et du rapprochement des législations. La recherche entreprise était orientée vers une analyse des qualifications et expériences professionnelles susceptibles d'être exigées pour l'exercice des différentes spécialités de techniciens de la production du film et était très directement inspirée des critères retenus pour la délivrance de la carte d'identité professionnelle française.

Si, actuellement ce problème est toujours à l'étude, aucune décision n'est encore intervenue.

En tout état de cause, la suppression de la carte d'identité professionnelle ne peut être acceptable, pour les professionnels français, que dans la mesure où les garanties de compétences techniques sanctionnées par l'actuelle carte professionnelle, pourront être fournies par les candidats à un emploi de techniciens de production en France.

Il n'est pas inutile de rappeler que l'analyse et la détermination des critères de qualification, quel que soit le métier, est très délicate à entreprendre et les difficultés ne doivent pas être sous-estimées. Tout rapprochement entre les notions "d'emploi occupé" et de "formation professionnelle correspondante" sanctionnée ou non par un diplôme est déjà complexe au niveau d'un pays. La difficulté est nécessairement plus grande lorsqu'il s'agit de procéder à une étude de ce type au niveau communautaire.

Il s'agit pour chacun des pays, de procéder à une analyse des techniques de production, du contenu des formations dispensées dans les différents établissements d'enseignement et de la durée de ces formations dans les différentes spécialités, de comparer dans la mesure du possible les filières de classification collective et d'apprécier les critères permettant de préciser l'expérience professionnelle.

Mais la suppression d'une carte professionnelle, quelles que soient les garanties obtenues, ne résoud pas les problèmes d'emploi pour les travailleurs du film. La faiblesse de la production dans les autres Etats Membres à l'exception de l'Italie, ne permet pas, en l'état actuel des choses d'envisager une amélioration de la situation de l'emploi avec la mise en oeuvre de la libre circulation. Pour les techniciens comme pour les acteurs, les débouchés d'emploi sont liés étroitement à la politique de production du film, à celle de la distribution, aux moyens de financement, dans les neuf Etats Membres.

Lors des travaux d'élaboration du Système Européen de Diffusion des offres et des demandes d'emploi (S.E.D.O.C.) qui fera l'objet d'une analyse dans le chapitre 9, et bien que la recherche portât uniquement sur la notion de métier exercé dans les différents secteurs de l'économie des Etats Membres, les difficultés de rapprochement des terminologies ont été nombreuses et ont nécessité une concertation

approfondie entre les experts des différents pays. C'est dans le cadre de ce groupe de travail qu'une première approche a été tentée en vue de définir le contenu des emplois concernant les différentes spécialités des techniciens du film et de la télévision. 35 emplois ont fait, à l'époque, l'objet d'une étude des emplois exercés en République Fédérale d'Allemagne, France, Italie, Belgique, Pays Bas et Luxembourg.

Une constatation s'impose : dans chaque Etat, des organismes ont été créés dans le but de coordonner et gérer les aides à l'industrie cinématographique selon des modalités assez similaires. Dans le cas de la France, à ce rôle de gestion, s'ajoute celui "d'organiser la formation professionnelle et technique pour les professions présentant un caractère artistique ou les professions techniques spéciales du cinéma". (1)

Le Centre National du Cinéma français, on l'a vu précédemment délivre les cartes d'identité professionnelles et éventuellement les dérogations à cette réglementation de la profession des techniques du film.

Mais à notre connaissance aucun des organismes chargés des intérêts de la profession cinématographique ne se préoccupe autrement que pour l'aspect formation professionnelle, et réglementaire en France, des problèmes d'emploi du personnel artistique travaillant dans l'industrie cinématographique.

---

(1) - Le régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie  
G. Valter.

Si l'on se réfère à l'exemple français, les informations que détient le C.N.C., compte tenu de ses attributions en matière de réglementation, sont nombreuses : "la possession, par celui-ci, des multiples renseignements qu'il détient en raison des prescriptions imposées aux entreprises cinématographiques, tant en matière d'autorisation d'exercice qu'en matière d'autorisation de production de films ..... lui permet de dégager, au moyen de traitements mécanographiques appropriés, des statistiques nombreuses et variées qui assurent une connaissance approfondie et constante de l'ensemble des phénomènes de l'activité cinématographique". (1) Néanmoins, dans l'ensemble de ces données aucune ne concerne les emplois. Les dossiers d'agrément, déposés auprès de cet organisme fournissent cependant des renseignements détaillés sur les emplois prévus par le scénario du film selon qu'il s'agit de l'équipe technique, des acteurs principaux ou secondaires et des figurants.

On ne peut que regretter cette carence, qui ne permet donc pas de se rendre compte du volume des emplois offerts au cours d'une période donnée par ce secteur industriel, du moins en ce qui concerne son personnel artistique.

---

(1) - Le régime de l'organisation professionnelle de la cinématographie  
G. Valter.



## 2ème PARTIE

### LA TELEVISION

Peu d'années avant le début de la Seconde Guerre Mondiale, les premières émissions télévisées apparurent en Europe (France, Angleterre) ainsi qu'au Japon et aux U.S.A.. Mais en fait le vrai lancement de la télévision tant au niveau des émissions que de la production des récepteurs date de 1948 "la télévision était donc attendue depuis une bonne dizaine d'années lorsqu'elle prit, un peu partout dans le monde, son essor définitif. Ceci explique cela : le "rush" du grand public vers le spectacle permanent à domicile" (1).

On estimait, en 1958 à 76 millions le nombre de récepteurs dans le monde (dont la moitié en Amérique du Nord), le chiffre de 1973 était de 300 millions.

En 1974, le nombre de récepteurs dans les pays de la C.E.E. était le suivant (2) :

---

(1) - Histoire des spectacles

(2) - Sociologie de la radio-télévision - Jean Cazeneuve.

PAYS	Nombre de récepteurs (en millions)
BELGIQUE	3,150
DANEMARK	1,556
FRANCE	13,6
IRLANDE	0,600
ITALIE	11,7
LUXEMBOURG	0,089
PAYS BAS	3,5
R.F.A.	18,9
ROYAUME UNI	17,950

Ces chiffres expliquent le rôle considérable assumé dans chaque pays, par les sociétés productrices des émissions de télévision qu'il s'agisse d'organismes placés sous la responsabilité et la gestion de l'Etat ou financés et gérés par des entreprises privées : Chaque jour des millions d'individus de tous âges, regardent les programmes et ce spectacle à domicile ne peut avoir que des répercussions profondes sur les comportements, les opinions, le genre de vie et la culture de chacun.

Une étude concernant la télévision italienne fait état de cette influence : "l'apparition et le développement de la radio et de la télévision en Italie, ont engendré des mutations importantes au niveau des individus et ont influencé fortement leurs rapports socio-culturels. Ce phénomène s'est manifesté sur le plan sociologique, par un intérêt accru pour les questions d'ordre politique et culturel", (1), ceci est d'autant plus important à souligner qu'en 1951, "on dénombre en Italie 14 % d'analphabètes sur l'ensemble de la population. Leur répartition

---

(1) - La radio et la Télévision en Italie par A. Popovici

géographique demeure inégale et dans certaines zones, le taux d'analphabétisme atteint des niveaux impressionnants (1). A cette situation s'ajoute le problème de la structure linguistique du pays car à cette époque "l'Italie comptait alors une forte proportion de minorités ethniques et linguistiques, qui devaient "traduire" - quand elles pouvaient le faire - pour parler italien. Selon les estimations les plus optimistes, ces minorités ethniques représentaient 70 % de l'ensemble de la population dont 35 % avaient pour usage exclusif et unique, le dialecte" (1). Dans ce contexte très spécifique, on conçoit sans peine que la radio d'abord, puis la télévision, ont joué un rôle très important tant du point de vue de l'unification linguistique du pays, que de celui du développement des connaissances et donc de la culture.

Mais l'objet de notre réflexion n'est pas de dissenter sur le rôle considérable du petit écran, sur les connaissances, les comportements, les opinions des individus car les études ne manquent pas en ce domaine.

Le problème est de tenter d'analyser les possibilités d'emploi des artistes interprètes et des techniciens dans les productions télévisées dans lesquelles ils sont susceptibles d'être engagés. Il s'agit essentiellement d'oeuvres de création adaptées au petit écran, réalisées en téléfilms et correspondant à des émissions sous forme de dramatiques et de feuilletons.

L'enregistrement d'une oeuvre théâtrale, interprétée dans une salle de spectacle en présence du public, ne peut être valablement considérée comme une création télévisée, celle-ci exigeant la mise en oeuvre de techniques spécifiques de réalisation et de tournage et une interprétation artistique adaptée au petit écran.

---

(1) - La radio et la télévision en Italie par A. Popović  
Notes et études documentaires - Paris 1976

L'emploi, pour les acteurs et techniciens de production est donc étroitement lié au volume de production de ces créations d'oeuvres de fiction .

On peut estimer, en moyenne, à 6 minutes de minutage utile par jour le temps de travail que représente le tournage d'une émission de fiction pour la télévision. Le temps de passage à l'antenne (c'est à dire la durée de l'émission) est généralement de l'ordre de 1 H 30. La production correspond donc à un temps de travail effectif pour les artistes de 15 à 16 jours environ.

Ainsi toute diminution d'émissions de fiction dans l'ensemble des programmes télévisés entraîne une baisse du volume des emplois tant pour les artistes que pour les techniciens.

Pour apprécier la part que représentent ces émissions dans l'ensemble des programmes télévisés, nous donnons ici à titre indicatif les types d'émissions diffusées en Italie et au Danemark qui sont regroupées dans les tableaux 1 et 2. Ces données sont relativement anciennes et ne sauraient être comparées car le contenu de chaque type d'émissions n'est pas nécessairement homogène. Compte tenu de cette réserve, on peut néanmoins estimer que les émissions théâtrales ont occupé 287 heures d'antenne soit 12 % du total des émissions italiennes en 1970. Au Danemark, ces émissions ont représenté en 1973, 314 heures d'antenne soit 13,5 % du total des diffusions. Ces informations sont également sujettes à réserve dans la mesure où l'intitulé des rubriques ne permet pas de préciser s'il s'agit de productions originales commandées par les chaînes de télévision italiennes ou danoises ou si dans ces chiffres des enregistrements de spectacle vivant ont été inclus.

TABLEAU 1

REPARTITION DES EMISSIONS DE TELEVISION SUR  
LES 1ère et 2ème CHAINES NATIONALES ITALIENNES en 1970

EMISSIONS	1ère Chaîne	2ème Chaîne	Nombre d'heures Total	%
Musique symphonique de chambre et lyrique	20	50	70	2,9
Dramatiques	155	132	287	12,2
Films	122	78	200	8,5
Films de télévision et dessins animés	42	15	57	2,4
Revue et variétés	158	203	361	15,4
Programmes spécialisés et religieux	230	12	242	10,3
Programmes culturels et éducatifs	293	275	568	24,2
Programme pour les jeunes et pour la famille	486	26	512	21,8
Autres	40	3	43	1,8
ENSEMBLE	1546	794	2340	100,0

Source : R.A.I.

TABLERAU 2

REPARTITION DES EMISSIONS DE LA TELEVISION DANOISE

ANNEE 1973/1974

Actualités	390	16,8
Culture	268	11,5
Musique	73	3,1
Théâtre	314	13,5
Variétés	252	10,9
Sports	222	9,6
Enseignement	203	8,7
Enfance et jeunesse	327	14,1
Région	91	3,9
Divers	182	7,9
Ensemble	2322	100,0

Source : Radio Danemark

C'est à partir d'informations concernant les chaînes indépendantes de la télévision britannique et les chaînes nationales françaises que nous tenterons de préciser les problèmes d'emploi des acteurs et techniciens dans la production télévisée.

#### LES CHAINES INDEPENDANTES DE TELEVISION BRITANNIQUES (1)

Les chaînes sont gérées par une quinzaine de compagnies qui se partagent leurs compétences par aire géographique.

Ces compagnies relèvent de l'autorité de l'Independent Broadcasting Authority ( I.B.A. ), organe central de la télévision indépendante qui délivre les licences pour une période de 6 ans, renouvelable.

I.B.A. propriétaire des stations émettrices sélectionne les programmes, les contrôle et régit la publicité.

Les ressources des compagnies proviennent de la publicité et pour une part de la vente des productions.

Les compagnies les plus importantes ont leurs propres bureaux de recrutement et, compte tenu du principe du "closed shop", le personnel recruté doit être membre des Organisations Syndicales représentatives.

---

(1) - Ces informations sont tirées du rapport n° 40 déjà cité, établi en 1972 par British Equity.

Du point de vue des emplois procurés aux artistes, il est possible à partir de l'enquête British Equity d'apprécier le nombre d'artistes ayant eu un emploi en 1972 dans les Compagnies indépendantes de télévision, selon qu'il s'agit des cinq grandes compagnies (Majors) ou des compagnies régionales :

Tableau a

Compagnies	Acteurs	Effectifs
Majors	Acteurs principaux	12.360
	Acteurs de complément et figurants	12.180
	Acteurs principaux	3.803
Regionals		905

Le temps de tournage, selon la durée de l'émission est apprécié de la manière suivante :

Tableau b

Compagnies	Durée de l'Emission	Temps de Tournage
Majors	Emission de 30 minutes	7 jours
	" de 60 minutes	12 jours
	" de 90 minutes	16 jours
Regionals	" de 30 minutes	5 jours
	" de 60 minutes	12 à 3 semaines

Les séries produites par les compagnies indépendantes (correspondant à des séries de 30 à 55 minutes) sont passées de 46 à 69 entre 1963 et 1971. Le tableau c précise le nombre de télé-films produits et les effectifs d'artistes correspondants, employés au cours de cette période.



NOMBRE DE TELEFILMS PRODUITS PAR LES COMPAGNIES DE  
TELEVISION INDEPENDANTES ET EFFECTIFS D'ACTEURS  
ENGAGES DANS CES PRODUCTIONS DE 1963 à 1971

Tableau c

ANNEES	Nombre de Télé-films	Nombre d'artistes engagés
1963	46	1307
1964	76	1801
1965	77	2012
1966	26	1409
1967	101	1478
1968	68	2158
1969	42	1568
1970	50	831
1971	69	1528

Source : British Equity

Les artistes britanniques estiment à 60 % la part de leurs revenus provenant de leur participation aux productions d'émissions de "fictions" de télévision.

D'après les informations fournies par l'organisation syndicale "Film and Television Technician", le nombre de techniciens employés dans les compagnies indépendantes de télévision est de 4.500. La plupart de ces techniciens sont indépendants (freelance) et sont généralement recrutés, à de rares exceptions près, par le propre bureau de recrutement du Syndicat. Les emplois offerts sont le plus souvent des emplois permanents, une petite minorité seulement concernant des emplois à court terme.

Mais le chômage est exceptionnellement important. C'est pour cette raison que le bureau de placement du Syndicat donne toujours la priorité à l'embauche d'un travailleur syndiqué. (Il en est de même dans la production cinématographique).

## LA TELEVISION FRANCAISE

Depuis 1974, la radio-télévision française comprend sept organismes autonomes issus de l'ancien Office de Radio-Télévision française (O.R.T.F.) : 3 sociétés de programmes de télévision (T.F.1 - Antenne 2 - FR3), un organisme de radiodiffusion : Radio-France, un établissement public de diffusion : l'Institut National de l'Audiovisuel et la société française de production et de création audiovisuelle (S.F.P.).

En matière de production télévisée c'est donc la S.F.P. qui reçoit les commandes des deux chaînes T.F.1 et Antenne 2, F.R.3 ayant vocation régionale et assurant sa propre production. S.F.P. n'a pas le monopole de la production mais l'accord signé en 1974 avec les deux chaînes (T.F.1 et Antenne 2) de diffusion garantissait un volume de commandes exclusif la première année, puis dégressif d'une année sur l'autre pendant 5 ans. Compte tenu de cet engagement les chaînes émettrices peuvent donc passer commande à des sociétés de production privées.

Dans le tableau 1 sont regroupées les estimations concernant les productions de fictions originales, calculées en heures et réparties selon que celles-ci ont été effectuées par le secteur public ou les entreprises privées. Pour les années 1972 et 1973 il s'agit de la production de l'ex O.R.T.F., pour 1975, il s'agit de la production S.F.P..

	1972	1973	1975
Production de fictions originales du secteur public	260 h	220 h	173 h
Production de fictions originales du secteur privé	224 h	190 h	162 h
Total des heures de fictions produites	484 h	410 h	335 h
Pourcentage de production de fictions par rapport au total des heures d'émission	8,9 %	7,8 %	5,5 %

Bien qu'il ne s'agisse que d'estimations, on constate néanmoins une diminution de la part des productions originales dans le total des émissions télévisées.

Dans le même temps, le nombre de films de long métrage transmis sur les trois chaînes a tendance à augmenter. "La télévision a été à l'origine de la chute de la fréquentation cinématographique observée dans l'ensemble des pays occidentaux. Cette concurrence persiste d'autant plus en France que la création télévisuelle originale est en grande partie éclipsée par la diffusion des films ..... Les rapports entre le cinéma et la télévision s'inscrivent dans ce paradoxe. La télévision affaiblit la rentabilité des films alors qu'elle en a plus que jamais besoin pour alimenter ses programmes ....."(1)

---

(1) - Rapport sur le financement du cinéma - Janvier 1977

Cette remarque est d'autant plus significative que la S.F.P. est également producteur de films à part entière et qu'il s'agit pour cette société d'un problème de rentabilité, le film de long métrage, dans son programme de production, pouvant naturellement l'emporter sur la production télévisée. Or il s'agit d'une entreprise particulièrement importante quant à ses moyens : "Avec ses 2.800 agents qualifiés au service de ses importantes infrastructures, studios, auditorias, salles de montage, laboratoires, installations de video fixes ou mobiles, magasins de décors et de costumes, la S.F.P. est l'un des plus grands ensembles de fabrication d'images du monde ..... " (1)

Ce potentiel économique devrait permettre de limiter l'achat par les chaînes françaises de feuilletons étrangers qui occupent une part actuellement importante dans le volume d'émissions de ce genre télévisé.

Pour les chaînes émettrices, le choix entre la projection de films et celle d'émissions dramatiques originales, s'explique en terme de coûts ; pour le personnel artistique et technique, le choix pour eux se situe entre des possibilités d'emploi, le sous emploi et le chômage.

Cette tendance à l'augmentation de transmissions de films est également constatée dans la plupart des autres pays de la C.E.E. : En République Fédérale d'Allemagne, le nombre de films transmis en 1974 était de 327 et de 646 en 1975, au Royaume Uni le chiffre est de l'ordre de 1000 au cours des deux années.

---

(1) - Rapport sur le financement du cinéma - Janvier 1977

En Italie, si le nombre de transmissions n'était que de 120 en 1974, il atteint environ 700 en 1975. "Selon les accords passés, il y a quelques années entre la R.A.I.-T.V. et l'ANICAGIS (association professionnelle du cinéma) la projection annuelle de 120 films avait été autorisée. Seulement du fait de la prolifération des chaînes privées et de la réception des émetteurs étrangers, le nombre de films diffusés s'élève à plus de 700 par an" (1)

Pour les techniciens de la télévision, les problèmes d'emploi sont pour partie, différents de ceux des artistes interprètes dans la mesure où une partie d'entre eux bénéficient d'un statut de salariés permanents. Ceux-ci ne sont donc pas inclus dans les effectifs recensés par la Caisse de Congés spectacle.

Les 2.207 techniciens de la télévision que cet organisme a comptabilisé en 1975, sont donc hors statut de l'Etat et leurs employeurs potentiels sont donc principalement les sociétés de production privées et éventuellement la S.F.P..

A la différence des techniciens de la production du film, aucune réglementation n'a été prévue pour ces travailleurs qui ne sont donc pas concernés par la carte d'identité professionnelle. On a noté dans les pages précédentes que, sur le marché du travail, ils se trouvaient donc directement en compétition avec les techniciens du film.

Comme dans la production cinématographique, il arrive fréquemment que les réalisateurs de télévision, font appel à une même équipe technique du fait des relations de travail qui se sont établies.

---

(1) - L'activité cinématographique française - C.N.C. 1976 -

Mais il faut noter également que le souci de rentabilité des entreprises de production privées, les conduit à diminuer à la fois le temps de tournage et le nombre de techniciens. Si cette politique permet de réaliser des télé-films à prix compétitifs, son incidence est importante sur le volume des emplois. Le souci d'économie incite également à diminuer le temps de répétition et cette tendance, qui concerne tout autant la S.F.P., a une conséquence non seulement sur le temps de travail des techniciens et des acteurs, mais aussi sur la qualité des productions.

Ces pratiques aggravent encore l'incidence sur l'emploi de la diminution des productions de fictions.

Le taux de chômage des techniciens de la télévision non statutaires est donc très important et frappe environ 80 % des effectifs. A ce contexte de sous emploi quasi permanent pour un grand nombre d'entre eux viennent également s'ajouter des procédés de recrutement pour le moins contestables: pour engager le personnel technique, les sociétés de production font souvent appel aux entreprises de travail temporaire. Celles-ci proposent aux techniciens, des " contrats ouverts " valables une année et correspondant à un temps virtuel de travail qui ne doit pas dépasser 170 jours. La principale caractéristique de ces " contrats " est qu'ils ne proposent en fait aucun engagement ferme mais une "éventuelle possibilité de travail". Cette pratique apparaît particulièrement choquante voire anti-sociale dans la mesure où le travailleur concerné peut rester de longs mois dans l'expectative donc réduit au chômage sans avoir la garantie que la société de production donnera suite à sa "proposition".

Ce mode de recrutement par les entreprises de travail temporaire est également utilisé, dans certaines productions de variétés, au sein même des chaînes émettrices, dont les techniciens sous statut se trouvent donc lésés dans leur activité professionnelle et ces pratiques ont non seulement des conséquences sur le climat social mais également sur les coûts de production.



## CHAPITRE 8

### LES PROBLEMES D'EMPLOI DES MUSICIENS INTERPRETES ET DES

### CHANTEURS DE VARIETES

#### REMARQUES PRELIMINAIRES

"Le critère d'interprétation : interpréter ou exécuter la musique, s'applique à bien des personnes exerçant le même genre de profession, mais chaque activité d'exécution prise séparément présente de telles différences qu'un certain nombre de problèmes ne se posent pas dans les mêmes termes aux différents groupes. Ainsi le musicien de Jazz ou de pop rencontrera parfois d'autres difficultés, notamment pour l'accès à l'emploi ou pour les conditions de travail, que le musicien d'un orchestre symphonique ou de musique de chambre". (1).

C'est en fonction de ces aspects spécifiques des conditions d'emploi des différentes catégories d'artistes musiciens que ce chapitre tente de présenter les principales caractéristiques de la profession de musicien interprète, selon qu'il s'agit de l'interprétation de musique dite "classique" ou de musique dite de "variétés" ou musique de divertissement. Cette distinction peut paraître simpliste mais elle permet du moins de mieux situer les aspects particuliers de la profession de musicien interprète.

---

(1) - La mobilité des travailleurs culturels dans la Communauté  
par M.J.M. HAASE.

Compte tenu des similitudes de situation des chanteurs de variétés et des musiciens interprètes, et du fait également qu'un assez grand nombre d'entre eux s'accompagnent eux-mêmes d'un instrument de musique, il a paru normal d'inclure l'étude des problèmes spécifiques de ces artistes dans la quatrième partie de ce chapitre.

### RAPPEL HISTORIQUE

Dans les tout premiers siècles de notre ère, la musique s'exprime principalement dans les cérémonies religieuses et pendant longtemps reste "solidaire de la liturgie" : la chanson populaire "se forme au théâtre tandis qu'on joue des mystères et qu'on chante après les avoir simplifiés, des séquences, des hymnes dont les paroles latines se "farcissent de passages en langue populaire"..... La mélodie se transforme parce que le texte n'est plus en prose mais en vers. A un cadre rigide doit correspondre une musique rigide : la mesure naît de ce besoin"..... (1)

En France " c'est à l'art populaire comme au chant gregorien que les grands seigneurs du Midi (Troubadours) et les grands seigneurs de Nord de la Loire (Trouvères) empruntent des thèmes de chansons de départ pour la croisade ..... " le troubadour est le poète des vers et des sons qui "trouve" ou qui improvise une manière de "trope" dont le rythme musical obéissant à la prosodie du texte paraît gouverner par une alternance régulière de longues et de brèves. Il soupire après sa dame, il rend hommage à son souverain, il chante sa terre natale ..... souvent c'est à un jongleur, un ménestrel, qu'il confie sa musique et ses vers ..... " (1). Ces derniers s'accompagnent de la harpe, de la vieille, de l'orgue portatif et parcourent villes et campagnes.

En Allemagne, les "Minnesaenger" excellent dans des chansons d'amour, de forme soignée, plus rigoureuses que celles des artistes français, mais conçues sur le même plan et suivant le même rythme.

---

(1) - Petite histoire de la Musique - Norbert Dufourg.

En 1665, Ronsard estimait "que la poésie sans les instruments ou sans grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix".

Au Moyen Age, en même temps que s'épanouit l'art gothique dans la floraison des plus belles cathédrales, la musique s'enrichit avec "la naissance d'une forme nouvelle, d'un genre sans doute méconnu de l'Antiquité : la polyphonie ou polymélie" (1). A la fin du XVème siècle naît la "frottale" en Italie, issue des chansons à danser et écrite à quatre voix. Au XVIème siècle, l'art musical se structure en Europe Occidentale et c'est le règne de Palestrina, de Roland de Lassus, de Louis Nicolas Gombet ..... En Allemagne, les lieder sont marqués par l'influence et la rigueur de la Réforme : "le cantique", le "choral" constituent désormais le centre de l'office luthérien et suscitent autant qu'ils orientent la composition de toute une nouvelle expression vocale".

La musique instrumentale s'exprime principalement grâce à l'orgue, la guitare et le luth qui accompagnent les danses. En Angleterre, le virginal (sorte de clavecin) suscite une littérature originale sous la forme de "variations". En Italie, comme en France, instruments à vent (trompette, trombone, hautbois, basson, cornet), instruments à archet (viole, violon, basse) exécutent des "frottoli", des pavaues, des canzoni. C'est ainsi que les Gabrieli "dans ces canzoni, mélangent bois et cordes" et ouvrent la voie à la musique d'orchestre.

Au XVIIème siècle, en France, le luth, la clavecin, l'orgue tiennent dans la composition et les interprétations une très grande place alors que le violon s'impose en Italie et en Allemagne où la musique de chambre prend alors toute son importance.

---

(1) - Petite histoire de la Musique - Norbert Dufourg.

Les XVIII et XIXème siècles sont marqués par les grands compositeurs et donc les grandes interprétations orchestrales avec Beethoven, Mozart, Wagner : c'est aussi l'époque de la grandeur de l'Opéra qui favorise le développement des carrières des chanteurs (solistes, choristes) et celui des formations orchestrales.

L'expression musicale se structure, les orchestres symphoniques, les concerts tiennent alors une place importante dans la société et la vie musicale des différents pays d'Europe de l'Ouest.

Avec le développement du music hall, des cabarets, des cafés concerts au XIXème siècle et au début de XXème siècle, les musiciens interprètes de variétés ont de multiples possibilités de pratiquer leur art. L'Europe découvre la Jazz venu de la Nouvelle Orléans, de New York, de Chicago et qui devait s'imposer après la Seconde Guerre Mondiale avec Syndey Bechet, Louis Armstrong, Duke Ellington.

Enfin dans les années 60, la pop musique paraît à son tour avec les Beattles et Bob Dylan, d'abord en Angleterre puis sur le continent.

1ère PARTIE

LES PROBLEMES D'EMPLOI DES ARTISTES INTERPRETES

DE MUSIQUE CLASSIQUE

Le musicien interprète de musique classique a deux types de possibilités pour exercer sa profession :

- . au sein d'une formation orchestrale
- . en tant que soliste concertiste

Ces deux activités pouvant d'ailleurs se poursuivre en même temps.

1 - LES FORMATIONS ORCHESTRALES

Une enquête conduite en Belgique en 1970 (1), fournit des renseignements sur la structure d'une population de musiciens classiques professionnels, son origine socio-professionnelle, ses conditions d'emploi, ses revenus..... L'enquête a été effectuée à partir d'un fichier de 2328 noms et les résultats exploités à partir des réponses représentent 21,5 % des questionnaires envoyés aux intéressés :

Les musiciens solistes représentaient 5,4 % de l'échantillon, les musiciens d'orchestre 12 %, les musiciens de radio et télévision 3,6 %, les chefs d'orchestre et chœur 2 %.

Les musiciens d'orchestre appartiennent à l'une des quatre formations orchestrales symphoniques belges ainsi qu'aux phalanges militaires. Parmi ces musiciens 263 d'expression française et 237 d'expression néerlandaise.

---

(1) - La profession de musicien - Etude de sociologie de la musique  
Jacqueline de Clercq.

Les musiciens de ces formations orchestrales bénéficient d'un contrat d'emploi permanent de type para-étatique. Une trentaine de musiciens seulement sur l'ensemble de l'échantillon ont un statut de travailleurs indépendants (ils sont solistes, musiciens d'église, chefs d'orchestre), tous les autres sont donc salariés.

Plus de 70 % des instrumentistes d'orchestre et des musiciens de radio et de télévision consacrent entre 36 et 45 heures par semaine à leur activité professionnelle.

Chacune des formations orchestrales comprend de 60 à 70 musiciens, le groupe de Philharmonie d'Anvers étant toutefois un peu plus important avec environ 80 musiciens. Ces trois formations comprennent en outre des groupes de 50 à 60 choristes.

D'après cette enquête, "si leur situation matérielle s'est améliorée, elle ne les mène finalement pas très haut dans la hiérarchie sociale : les musiciens d'orchestre ne dépassent pas, au sommet de leur carrière, le grade le plus bas de la dernière catégorie de fonctionnaires." (1)

En France, d'après les informations fournies par le Ministère de la Culture, il existe quatre types de formations orchestrales:

- . les formations nationales,
- . les formations régionales,
- . les formations privées conventionnées
- . les formations privées subventionnées.

---

(1) - Etude citée page précédente

• Les formations nationales

Il s'agit principalement :

- des orchestres de la radiotélévision qui sont au nombre de trois, et emploient environ 258 musiciens instrumentistes,
- de l'orchestre national de Paris créé en 1967, composé de 111 instrumentistes y compris un ensemble de percussion et un quatuor à cordes,
- de l'orchestre de l'Opéra de Paris qui compte environ 100 musiciens

L'ensemble de ces personnels artistiques sont salariés permanents et bénéficient d'un statut d'Etat.

• Les formations régionales

Actuellement celles-ci sont au nombre de 11 et ont leur siège dans les grandes villes de province. Ces formations totalisent environ 1000 musiciens instrumentistes, salariés permanents avec un statut de fonctionnaires de collectivités locales.



• Les formations privées conventionnées

Celles-ci sont au nombre de 20. "La convention est basée sur le principe que le montant de la subvention de l'Etat est évalué en fonction d'un nombre déterminé de concerts..... Ces concerts sont donnés dans un circuit d'utilisateurs agréés : Maisons de la Culture, établissements scolaires et hospitaliers etc ..... Les prestations des musiciens étant gratuites". Il s'agit le plus souvent de petites formations réunissant 10 à 15 instrumentistes.

• Les formations privées subventionnées

Ces formations sont au nombre de 3. Il s'agit des associations symphoniques parisiennes qui reçoivent de l'Etat des subventions contre l'engagement de donner au moins 14 concerts à Paris. Quelques précisions concernant l'une d'entre elles permet de les mieux situer :

Comme les deux autres formations parisiennes (Pasdeloup, et Colonne), la société des concerts Lamoureux a pour statut juridique l'association régie par la loi de 1901, les sociétaires étant constitués par les musiciens titularisés (généralement après un délai d'un an de présence dans la formation).

Fondée en 1881, l'association bénéficie donc d'une subvention d'Etat complétée d'une participation de la ville de Paris.

L'orchestre comprend 80 musiciens dont 80 % sont sociétaires à titre bénévole, leur activité professionnelle rémunérée s'exerçant dans d'autres formations orchestrales. La participation aux concerts Lamoureux leur donne droit à une indemnité de 60 FF. par service (soit, compte tenu des répétitions : 240 FF. pour un concert).

L'association rencontre des difficultés de recrutement principalement pour les instrumentistes à cordes.

Actuellement l'association se heurte à de graves problèmes de rentabilité. Contrainte d'augmenter le prix des places de concert, l'association a constaté une baisse de fréquentation du public malgré les efforts pour engager des chefs d'orchestre de renom et des solistes réputés.

Ce problème de rentabilité est important d'autant plus qu'il conduit les responsables de l'association à limiter la place, dans leur programme, à des oeuvres contemporaines, afin de satisfaire une partie non négligeable de leur clientèle.

Ces quelques informations ne donnent en fait qu'un aperçu limité des types d'emplois des musiciens-interprètes dans les formations orchestrales.

Il faut souligner d'ailleurs qu'il est très difficile en l'état actuel des données disponibles, de fournir davantage de précisions. En effet, ce qui caractérise le "métier" de musicien-interprète, c'est sa très grande mobilité, compte tenu des passages fréquents d'une formation à l'autre.

C'est le cas en particulier des violonistes. Pour les musiciens-interprètes d'instruments à vent, la mobilité est moins grande du fait des exigences de très grande homogénéité de l'interprétation de "l'harmonie" (groupes des instruments à vent) dans toute formation orchestrale.

C'est ainsi qu'en Belgique et en République Fédérale d'Allemagne, les formations orchestrales sont souvent à la recherche de musiciens violonistes alors que pour les instrumentistes à vent les débouchés, dans tous les pays, sont généralement beaucoup plus limités.

Il faut ajouter également, que l'enseignement musical offre des possibilités importantes, pour les musiciens-interprètes, de compléter leurs revenus, tout en gardant la spécificité de leur profession.

## 2 - LE MUSICIEN-INTERPRETE SOLISTE

Pour le musicien-interprète dont l'essentiel des activités professionnelles consiste à donner, en soliste, des concerts, soit seul, soit accompagné d'une formation orchestrale, avoir du travail c'est à dire obtenir des engagements pour une ou des séries de concerts, donner des récitals est un problème permanent dont il assume seul, en général, la plupart des contraintes, même si une partie des démarches est effectuée par un agent artistique gérant un bureau de concerts.

En effet, la fonction de ce dernier est celle d'un intermédiaire administratif chargé de discuter les modalités financières d'un engagement avec un organisateur ou une entreprise de spectacle, mais il n'assume aucune responsabilité. Le plus souvent d'ailleurs, les contrats d'engagement établis au nom d'un artiste, stipulent davantage les droits des agents artistiques que ceux de l'interprète lui-même.

Ces offices perçoivent, pour leur rémunération, généralement 12 % du cachet prévu pour l'artiste. Leurs activités se situent le plus souvent au niveau international, du fait des liaisons soit financières, soit de gestion, qui se sont établies entre différents pays. Quant à la prospection des engagements possibles, l'organisation d'un récital, le plus souvent la location d'une salle, la mise en place de la publicité, c'est l'artiste lui-même qui doit s'en charger.

A titre d'exemple, précisons qu'à Paris, un ou une série de récitals est organisé par l'artiste qui en assume tous les frais et ceux-ci sont élevés : les frais de salle s'élèvent à 15.000 FF auxquels s'ajoutent les honoraires du bureau de concert, les frais de publicité, etc.... Le plus souvent le spectacle est déficitaire, le déficit étant naturellement à la charge de l'artiste.

Comme dans les autres spécialités artistiques, les musiciens interprètes ont actuellement tendance à s'assurer la collaboration personnelle d'un agent qu'ils rémunèrent et qui s'occupe des seuls intérêts de l'artiste qui l'emploie. Il doit se charger de toutes les démarches et différentes formalités exigées par la vie professionnelle du musicien-interprète.

Lors des tournées à l'étranger d'un artiste-interprète, pas plus que dans son pays d'origine, le bureau de concert ne prend des risques en assumant la responsabilité de l'organisation de la série de concerts et les frais de transports sont à la charge de l'artiste.

Il ressort des quelques remarques précédentes, que la carrière de concertiste, pour un musicien-interprète, est particulièrement difficile à poursuivre. Mais ces difficultés, on l'imagine aisément, sont encore plus aléatoires pour débiter dans cette carrière professionnelle. Pour se faire connaître, le jeune interprète doit disposer de moyens financiers importants pour être en mesure d'organiser des concerts, participer aux grands concours internationaux.....

Ceci est pour lui d'autant plus important que les agents artistiques, comme pour les autres catégories d'artistes, ne les prendront dans leur clientèle que dans la mesure où ils ont déjà "fait leurs preuves" et qu'ils sont devenus financièrement rentables. Il en est de même pour les organisateurs et les entrepreneurs de spectacle.

Pour le musicien interprète, comme pour les autres artistes, il s'agit d'affronter le cycle paradoxal de ses problèmes d'emploi. Parce qu'il n'est pas connu, il doit compléter ses revenus par des activités annexes (professorat, cabaret.....); les difficultés pour s'imposer deviennent de plus en plus grandes. Le temps lui manque pour perfectionner son art. Soit il continue de "végéter" dans la pratique de son métier soit il renonce.

LE ROLE DU DISQUE DANS LA VIE PROFESSIONNELLE  
DU MUSICIEN-INTERPRETE CLASSIQUE

Le disque représente une source de revenus pour le musicien-interprète, mais le rôle de l'enregistrement dans la carrière professionnelle de l'artiste a des aspects à la fois positifs et négatifs dont il ne faut pas négliger l'importance.

L'enregistrement d'un disque a des conséquences différentes, s'il s'agit du musicien appartenant à une formation orchestrale ou d'un musicien soliste. Pour le premier, l'enregistrement d'un disque est avant tout une source de revenus, pour le second, outre l'aspect financier de l'enregistrement et les royalties provenant de la vente du disque, s'ajoute l'intérêt de se faire connaître et par là même, d'obtenir plus aisément des engagements dans son propre pays et à l'étranger.

D'après une enquête effectuée à la demande du Secrétariat d'Etat à la Culture français sur l'économie du disque en France (1) il apparaît que la part des enregistrements de musique classique est faible par rapport à l'ensemble de la production du disque : de l'ordre de 4 à 7 % aux U.S.A. et au Royaume Uni, de 12 à 13 % en France et en Italie, de 14 % en République Fédérale d'Allemagne.

Pour le musicien-interprète comme pour la formation orchestrale, le rôle du disque présente un aspect spécifique dans la mesure où de nombreux disques diffusés sur le marché, sont enregistrés par des artistes de grand talent et de réputation internationale. Ce fait rend les professionnels comme le public, beaucoup plus exigeants sur la qualité des interprétations musicales.

---

(1) - L'Economie du disque en France par A. Hennion et J.P. Vignelle.

L'enquête précise que pour l'entreprise de production de disques l'enregistrement d'une oeuvre classique peut être faite dans des conditions avantageuses dans la mesure où l'oeuvre enregistrée par un orchestre ou un soliste a le plus généralement été interprétée dans le cadre de concerts publics et que de ce fait son interprétation est déjà très au point. Les temps de répétition précédant l'enregistrement sont donc pratiquement supprimés, ce qui représente un "manque à gagner" certain pour les artistes.

L'accompagnement d'un ou plusieurs artistes par une formation orchestrale représente une possibilité de travail pour les instrumentistes.

Mais il semble, si l'on se réfère à l'enquête citée que ces musiciens se recrutent en France parmi 300 ou 400 instrumentistes professionnels de haut niveau. "Parmi eux, les musiciens de l'orchestre de l'Opéra ou de la Garde Républicaine pour les instruments classiques et 4 ou 5 groupes cotés, pour la section rythmique (variétés)".

En résumé, on peut estimer que du point de vue des débouchés potentiels de caractère permanent, les musiciens-interprètes de musique classique, sont relativement favorisés dans la mesure où ils ont la possibilité d'entrer dans une des formations orchestrales qui relèvent soit directement d'organismes publics, soit d'organismes para-publics ou bénéficiant de subventions d'Etat ou de collectivités locales et dans le même temps d'améliorer leurs revenus grâce à l'enseignement.



2ème PARTIE

LE MUSICIEN INTERPRETE DE VARIETES

Les problèmes d'emploi de ces artistes présentent naturellement des points communs avec ceux des artistes interprètes de musique classique, les difficultés pour débiter dans la profession, puis tout au long de leur carrière pour obtenir des engagements s'ils n'ont pas la chance d'accéder au vedettariat, sont les mêmes pour tous.

Mais du point de vue des débouchés, les possibilités sont pour eux beaucoup plus limitées. Dans pratiquement tous les pays, l'Etat comme les pouvoirs locaux, ignorent ces artistes, qu'ils interprètent seuls des oeuvres de variétés ou qu'ils soient constitués en groupe, jazz ou musique pop. (Ce dernier cas fait l'objet plus loin d'une étude spécifique).

Pour le musicien de variétés, un des aspects et non des moindres, de la concurrence du disque, réside dans le fait que, quel que soit le type d'entreprise de spectacle et quel que soit le pays de la C.E.E., dans le souci de diminuer les coûts, on utilise, pour compléter le spectacle, des enregistrements de musique (disques cassettes) plutôt que de recruter un artiste ou une formation d'instrumentistes. C'est ainsi par exemple, que sur les quelque 140 Casinos français, très peu engagent des musiciens de variétés pour la saison.

Les entreprises de cirque dont le spectacle est généralement animé par un orchestre de 5 à 6 musiciens ont également tendance actuellement et pour les mêmes raisons économiques à utiliser des enregistrements. Il en est de même pour les spectacles occasionnels : bals, kermesses, fêtes municipales, etc ..... Le manque à gagner des instrumentistes est donc important et les débouchés de moins en moins assurés.

Au niveau d'un pays, à la concurrence du disque, s'ajoute pour les musiciens de variétés nationaux, celle des formations étrangères. C'est ainsi par exemple qu'à Paris, mais le fait est général, lorsqu'un Corps de Ballet étranger donne une série de spectacles, il est accompagné d'une formation originaire du même pays. Les musiciens interprètes français, s'étonnent à juste titre de ce fait qui pose le problème, si l'on raisonne en termes de libre circulation, du principe de la priorité communautaire seule garantie d'assurer des échanges d'emplois à l'intérieur de la C.E.E..

## LE GROUPE DE MUSIQUE POP

### RAPPEL HISTORIQUE

"Un courant artistique ne voit jamais le jour par le seul fait du hasard ou de la mode ; il s'inscrit toujours dans une tradition, au confluent d'autres genres, et son évolution subit l'influence des diverses tendances qui l'environnent ..... La musique pop présente une réalité propre mais diffuse. Ce phénomène apparaît principalement à la rencontre de deux styles complémentaires : le Folk et le Rock ..... " (1)

La rencontre entre la création et l'expression musicale de Bob Dylan et des Beatles "peut être considérée comme le véritable départ de la musique pop". (1)

Les premiers groupes de musique pop datent des années 1960. Le très grand succès du groupe anglais des Beatles, celui des Rolling Stones, marque le point de départ de toute une floraison de groupes qui fut d'abord un phénomène essentiellement anglo-saxon et gagnant au cours des dix dernières années le continent européen.

L'impact sur toute une génération de jeunes est trop important pour que soit négligé ce mode d'expression musicale trop aisément considéré comme "marginal" voire gênant, par les organisateurs de spectacle et les responsables des activités culturelles.

---

(1) - La Pop Musique par Henry Skoff Torque - P.U.F. PARIS.

Il s'agit d'un phénomène musical, certes, mais qui trouve sa puissance d'expression dans le fait qu'il veut exprimer une rupture, une remise en cause d'une société basée toute entière sur la recherche du profit. "Au moment où la civilisation industrielle, par le jeu de la rationalisation systématique et de la codification, parvient à un stade avancé de machinisme et de technologie, le mouvement pop lance son interrogation, non au créateur de la puissance technique, mais à un homme né sur terre pour vivre" (1). Et, pour formuler ces questions, le chanteur pop, dans ses textes et sa composition musicale, tend à retourner aux sources des folklores régionaux comme s'il voulait redécouvrir ses origines et le message de ceux qui ont élaboré les civilisations actuelles dont il conteste les structures.

---

(1) - La Pop Music par Henry Skoff Torque - P.U.F. PARIS

### SITUATION ACTUELLE

Si le jeune chanteur de variétés peut, à la rigueur, tenter de se lancer dans le professionnalisme avec relativement peu de moyens financiers (compte tenu des réserves exposées dans les pages suivantes) il n'en est pas de même pour ceux qui souhaitent "monter" un groupe musical car celui-ci nécessite au départ un matériel technique coûteux, de plus en plus "sophistiqué" représentant un investissement initial important de l'ordre de 150 à 200.000 FF. (amplificateur, table de mixage, guitares et orgues électriques, camion pour le transport, etc .....).

Aucune aide n'étant actuellement envisagée par quelque organisme que ce soit, les jeunes musiciens et chanteurs qui décident d'unir leurs efforts pour "jouer" ensemble, interpréter leurs textes et leurs compositions musicales, sont de ce fait tentés d'utiliser les moyens de crédits qui leur sont largement proposés. Ainsi, pour s'exprimer et se faire connaître, ils doivent s'endetter pour affronter le cycle paradoxal de leur condition d'artistes : leurs possibilités de travail sont liées à leur notoriété et celle-ci ne s'obtient que par les engagements qu'ils ne peuvent obtenir parce qu'ils sont inconnus des medias, des agents artistiques comme des organisateurs de spectacle.

Ne pouvant que très rarement compter sur l'aide efficace des agents artistiques, les artistes d'un groupe pop, prennent en charge leurs propres placements et intègrent à leur groupe un secrétaire artistique, chargé d'établir les contacts nécessaires, effectuant les travaux de gestion administrative et rémunéré sur les bases du pourcentage de 10 % des cachets obtenus, normalement exigés par les agents artistiques.

Le plus souvent, et c'est en particulier le cas en France, le spectacle pop est organisé, comme c'est souvent le cas pour le chanteur de variétés, grâce à des initiatives bénévoles, qui louent des salles de gymnases, des entrepôts, des salles dont l'acoustique est loin d'être satisfaisante et permettent du moins d'accueillir le public à majorité de jeunes qui recherchent et apprécient ce type d'expression musicale.

Sur le marché du disque européen, la concurrence des groupes anglo-saxons, est pour le groupe pop allemand, français ou italien, considérable. Bénéficiant de leur ancienneté dans le show business, les groupes anglais ou américains, ont généralement la faveur souvent quasi exclusive de la plupart des animateurs d'émissions de radio et télévision nationales ou privées. Ces groupes se produisent sur les scènes européennes, au moment de la sortie de nouveaux disques avec des moyens financiers et techniques considérables appuyés par une large publicité des différents médias.

On a tendance à lier assez souvent les difficultés des groupes pop européens (autres que ceux du Royaume Uni) à un problème linguistique. "Les pays d'origine de la pop musique ont établi un rapport entre la langue anglaise et les formes musicales, que les pays progressivement gagnés par le courant pop ont beaucoup de difficultés à dépasser". (1) Mais l'actuel succès de certains groupes du continent montre que l'effort pour exprimer, par le texte de leurs chants, leur identité nationale, dans leur langue nationale, leur permet de s'imposer dans le monde du spectacle et du disque.

---

(1) - La pop music - opus cité

Le problème linguistique, et tout particulièrement dans l'expression chantée, qu'il s'agisse de variétés ou de théâtre lyrique, est un faux problème qui ne couvre le plus généralement que des exigences commerciales ou de prestige. Il ne faut pas oublier que du moins dans le domaine des variétés, les entreprises de disques multinationales, ont intérêt, pour garantir la rentabilité de leurs produits, à le standardiser en imposant le véhicule linguistique le plus souvent utilisé dans le domaine commercial, c'est à dire la langue anglaise.

### 3ème PARTIE

#### LES PROBLEMES D'EMPLOI DES CHANTEURS DE VARIETES

Dans le bref aperçu historique présenté en début de ce chapitre on a vu, mais il n'est pas inutile de le rappeler, que c'est à partir de l'expression chantée que se sont transmis de génération en génération, les hauts faits de l'histoire à travers les chants épiques, mais aussi les événements du quotidien avec les plaintes des jongleurs, ménestrels et troubadours dans les châteaux seigneuriaux du Moyen Age, dans les banquets familiaux, sur les places villageoises, sur les tréteaux des foires.

Plus que tout autre moyen d'expression, la chanson assure la permanence du patrimoine folklorique d'un pays transmettant aux générations le récit des traditions, des genres de vie, des sentiments, des légendes .....

Ce n'est qu'au XIXème siècle que cet art de la chanson a été reconnu comme une profession. C'est en 1851 qu'en France la première reconnaissance de la qualité d'artiste professionnel est acquise au chanteur, avec la création de la Société des Auteurs Compositeurs et éditeurs de la musique (S.A.C.E.M.) qui fut fondée à l'initiative de quelques chansonniers en 1851. "Il n'était pas admissible en effet

---



que l'intermédiaire, c'est-à-dire le commerçant propriétaire de l'établissement dans lequel les chansons étaient interprétées tirât seul le profit du talent d'autrui. Dès lors la Société des Auteurs prélèvera sur les recettes les droits destinés à la rémunération des auteurs , des compositeurs et aussi des éditeurs" (1).

Dans tous les pays d'Europe Occidentale, le chanteur s'exprime au cours du XIXème siècle dans les cafés chantants, les cafés concerts fréquentés par un public populaire dans lesquels les spectateurs pouvaient consommer tandis que les cabarets artistiques (terme d'origine néerlandaise signifiant : petite chambre) étaient le lieu de rendez vous des artistes et des intellectuels.

C'est à Londres, au milieu de XIXème siècle, à l'initiative principalement de Charles Morton et C.B. Cochran qu'apparaissent les grandes salles de music hall dans lesquelles des spectacles diversifiés étaient donnés : les éléments musicaux avec les tours de chant, les orchestres, les éléments scéniques : sketches comiques ou dramatiques, la pantomime, les éléments empruntés au cirque : numéro d'attraction et d'acrobatie, etc .....

En Italie, les "variety" apparaissent à la fin du XIXème siècle nées de la fusion des cafés chantants et de spectacles populaires de caractère authentiquement italien où Naples a toujours excellé. Les cafés chantants en effet, fréquentés par les intellectuels et la classe bourgeoise, ne touchaient qu'un public restreint. Les organisateurs désireux d'élargir leur auditoire créèrent donc le "Teatro d'attrazione". (2).

---

(1)- Histoire de la chanson

(2)- Histoire des spectacles

A la même époque, en Allemagne, le "Kabarett" joue un rôle comparable à celui des cafés chantants français.

Le music hall en se développant, empruntera de nombreux numéros au cirque particulièrement florissant dans tous les pays.

A titre indicatif, rappelons que c'est en 1884, qu'à Berlin s'ouvrit le célèbre "WINTERGARTEN" détruit pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Cabarets et music halls offrirent, jusqu'aux environs de 1940, des débouchés aux chanteurs de variétés, comme aux artistes visuels.

Mais rapidement, la concurrence du cinéma entraîna le déclin du music hall et, dès 1930, plusieurs grandes salles de spectacle disparurent en France, en Allemagne et en Angleterre.

Dans le même temps, le développement de la télévision et de l'industrie du disque, allait rapidement transformer les conditions de travail des artistes de variétés et plus particulièrement celles des chanteurs.

Dans une étude publiée en 1925 sur "cinquante ans de musique : 1874 / 1924" on peut déjà lire les appréciations suivantes :

"Le lancement d'une chanson est aujourd'hui une affaire commerciale importante. L'éditeur dispose de puissants moyens. Le phonographe, les orchestres de cafés, de dancings, la T.S.F., les chanteurs ambulants, rien n'est à dédaigner. La soir où telle chanson inédite doit être créée soit par Mistinguett ou Raquel Meller, soit par Chevalier ou Saint Granier, l'éditeur use de tous ces moyens de diffusion pour répandre non seulement à Paris et en Province, mais sur tous les points du globe, le nouveau refrain qu'il a décrété devoir être la scie à la mode." (1)

°°°

---

(1) - Histoire de la Chanson - Opus cité

Il est extrêmement difficile d'apprécier dans chaque pays de la C.E.E., le nombre de chanteurs de variétés professionnels. Cette information ne pourrait être valablement obtenue qu'à partir de l'exploitation des renseignements détenus par des organismes de gestion tels que caisse de congés, caisse de retraite, régime de sécurité sociale. Or, c'est précisément une des caractéristiques de l'emploi des artistes de variétés : les conditions de travail qui sont les leur : la brièveté de leur période d'emploi effectif, le comportement des organisateurs de spectacle, ne leur assurent pas les garanties sociales à partir desquelles leurs effectifs pourraient être recensés.

D'autre part, lors de l'exploitation des données obtenues à partir des renseignements de population, les codes d'exploitation sont établis de manière telle que l'ensemble des artistes de variétés (et cette remarque a déjà été faite pour les artistes du cirque) fait l'objet d'un regroupement qui ne permet pas d'isoler de manière significative les chanteurs de variétés. On peut toutefois donner à titre indicatif le chiffre de 2000 artistes chanteurs de variétés en France. L'effectif doit être également de 2000 en République Fédérale d'Allemagne.

Les principaux problèmes rencontrés par ces artistes seront évoqués à partir de la situation française. Mais on peut estimer sans grand risque d'erreur, que la situation de ces travailleurs à l'intérieur de la C.E.E. est peu différente d'un pays à l'autre, car le déclin du music hall, le développement de l'industrie du disque dont les entreprises sont le plus souvent multinationales, l'emprise des media audiovisuelles (télévision, radio, cinéma) sont des phénomènes dont la spécificité n'est pas le propre d'un pays et d'ailleurs dépasse largement le contexte européen.

Pour le chanteur confirmé qui peut compter sur l'activité de son agent artistique pour lui obtenir des contrats intéressants, sur la maison de disque avec laquelle il a souvent un contrat d'exclusivité, les problèmes se situent au niveau de sa notoriété : de chanteur connu dans son pays, il peut alors devenir "vedette internationale".

Pour celui qui débute dans la profession, celui qui pour de multiples raisons (manque de moyens financiers personnels, absence de relations, répertoire dit "engagé"), les difficultés se situent au niveau du quotidien et pour se faire connaître et vivre de son art, il doit compter sur son dynamisme propre et son esprit d'organisation plus que sur l'aide extérieure. Il peut arriver parfois, qu'un agent artistique qui dans "son écurie" a des vedettes confirmées qui sont pour lui une garantie de revenus, décide de "lancer" un jeune chanteur de variétés et lui procure les moyens nécessaires (logement à Paris, relations, enregistrements, récitals, etc ..... ) pour acquérir la notoriété suffisante pour poursuivre une carrière et devenir "vedette".

Mais ces cas restent limités. Pour tous les autres, l'important pour eux, c'est de "se prendre en charge" et de tenter seuls ou du moins avec l'aide de quelques camarades, d'obtenir des engagements, c'est à dire travailler pour assurer leur gagne-pain.

Dans ce cas, si l'on prend l'exemple d'un chanteur français, ses possibilités de travail sont de trois ordres :

- . le récital dans la capitale,
- . les spectacles en province,
- . l'enregistrement de disques.

### LE RECITAL

Pour organiser un récital de durée variable, le chanteur doit louer une salle à ses frais, recruter ses musiciens, organiser sa propre publicité. Le plus généralement il s'accorde avec le propriétaire de la salle pour un partage des recettes par moitié. Dans le meilleur des cas il obtient du propriétaire qu'il accepte de devenir organisateur du spectacle.

Pour la plupart des artistes, à moins qu'ils ne trouvent un commanditaire ou qu'ils obtiennent un engagement dans l'une des deux salles de music hall encore en activité à Paris, il n'y a pas d'autres moyens de se faire connaître du public parisien ; résultat d'ailleurs difficile à obtenir lorsque le chanteur ne peut compter sur l'appui publicitaire des postes de radio et de télévisions, émetteurs nationaux ou privés.

### LE SPECTACLE EN PROVINCE

Un spectacle de variétés complet, c'est à dire composé avec la participation de nombreux artistes de spécialités diverses (chanteurs, danseurs, groupe de music pop, équilibristes, etc ..... ) représente un investissement financier important. Ce genre de spectacle n'est plus organisé actuellement que par les grandes entreprises de radio et télévision qui se servent de ces manifestations comme support publicitaire et pour lesquelles ne sont engagées que des vedettes confirmées.

Pour les autres artistes, les solutions en province sont limitées :

L'artiste peut être engagé dans le cadre de spectacles occasionnels, avec toutes les incidences du point de vue social que représente actuellement ce type de spectacle. Il peut s'agir aussi d'un spectacle organisé à partir d'initiative bénévole de personnes qui constituent une association leur permettant de réaliser un ou des récitals avec un ou plusieurs artistes.

La salle est louée soit à la municipalité, soit à des propriétaires privés, soit à des organismes culturels. Quant aux Maisons de la Culture, leurs difficultés financières actuelles ne les incitent pas à organiser un spectacle de variétés coûteux.

Compte tenu de l'absence d'équipement de la plupart de ces salles (à l'exception de celles qui relèvent de Centres Culturels et des théâtres municipaux), le chanteur de variétés, de plus en plus s'équipe en matériel (piano, matériel de sonorisation, éclairage, etc ..... ) dont le coût et l'entretien grèvent d'autant les revenus de l'artiste.

#### LE DISQUE (1)

Son rôle dans le domaine de la chanson de variétés et son incidence dans le déroulement de la carrière d'un chanteur et sur ses revenus, est fondamental. Pour en apprécier l'importance, il n'est pas inutile de rappeler l'importance de l'industrie du disque et ses caractères spécifiques :

---

(1) - L'essentiel de ces informations sont tirées de l'étude citée concernant "l'industrie du disque en France"

Le marché mondial de l'industrie du disque est actuellement estimé à 2 milliards de disques, les Etats Unis représentant environ 40 % de la consommation, la République Fédérale d'Allemagne, le Royaume Uni et la France représentant chacun 5 à 7 %.

Dans cette production, la part des marchés internationaux, dans le domaine des variétés serait de 93 à 96 % aux U.S.A. et au Royaume Uni, celle de la production classique de 4 à 7 %. En France, les parts respectives seraient de 87 à 88 % pour les variétés et 12 à 13 % pour le classique, en République Fédérale d'Allemagne de 86 et 14 %. La production italienne étant vraisemblablement du même niveau que celle de la France.

La notion de production nationale est d'ailleurs toute relative. Il ne faut pas oublier en effet, que production ne signifie pas : expression nationale, avec l'apport respectif de chaque entité, ses traditions, son folklore, sa poésie, en un mot sa culture propre. L'internationalisation des genres, qui ne saurait être considérée a priori comme totalement négative est néanmoins tellement forte qu'elle l'emporte largement sur les créations typiquement nationales ; par le truchement des arrangements musicaux, il importe de plaire au plus grand nombre, donc de standardiser les genres pour assurer le maximum des ventes et rentabiliser les investissements.

C'est ainsi que les renseignements fournis par une revue française "Stratégie" n° 86 (1975) sur la structure du marché français, pour intéressants qu'ils soient, doivent être appréciés en tenant compte de la remarque exprimée ci-dessus :

Structure de la production française de disques

Chanson française	50 %
Chanson anglo-américaine (dont pop music, etc)	15 %
Musique classique	13 %
Disques pour enfants	3 %
Musique de jazz	2 %
Divers dont	17 %
Accordéon, folklore, sud américain	
et international	
musique d'ambiance, de danse	
TOTAL	100 %

Le critère de base en matière de production d'un disque est essentiellement économique et ne diffère en rien de celui qui concerne le marché d'un produit manufacturé car "chaque investissement artistique lié à un disque déterminé, doit donc, en principe être amorti à partir du chiffre d'affaires réalisé sur ce disque" (1), les risques encourus, à partir de la production d'une nouveauté étant largement compensés par les super-profits réalisés par la firme sur un succès momentané ou durable. Or, "le nombre minimal d'exemplaires vendus pour rentabiliser l'investissement initial est de l'ordre de 3 à 4000 exemplaires pour un disque réalisé par un chanteur de variétés accompagné d'un guitariste ou d'une formation réduite". (1)

---

(1) - Etude citée



A partir de ce type de constatations, on pourrait valablement penser que les chances de réussite du chanteur encore inconnu sont préservées du fait même du faible coût de production du disque qu'il enregistre (estimation moyenne de l'ordre de 7000 à 10.000 FF.) et qui lui ouvre ainsi les portes du marché du disque et par là-même de se faire connaître du public et des organisateurs de spectacles, compte tenu de l'étroite corrélation en ce domaine entre le spectacle vivant et l'audio-visuel.

Mais il ne faut pas oublier que "les moyens gigantesques dont disposent les commerçants producteurs leur permettent d'exercer une dictature de fait sur le goût, les genres, les styles. Ils bénéficient en cela de la passivité de la clientèle qui a perdu faute de la pratiquer, le sens et le besoin de la chanson ..... Le peuple a perdu son pouvoir créateur dans un domaine qui était le sien". (1)

Ce jugement s'explique aisément si l'on tient compte des moyens actuellement utilisés en matière de promotion du disque, c'est à dire tous les moyens commerciaux dont dispose la firme pour "lancer" sur le marché son produit.

"La promotion alimente les media en nouveautés et leur fait jouer un rôle de filtre et de caisse de résonance." Ces services sont plus ou moins étoffés selon l'importance de la firme et, il est bon de le noter, leur influence auprès des médias n'est pas nécessairement proportionnelle à l'importance de l'entreprise elle-même.

Le rôle du service de promotion est donc d'effectuer le démarchage des nouveautés auprès des différents types de media : stations de radio, télévision, presse spécialisée, grande presse, clubs, nights club, etc ..... (2).

---

(1) - Histoire de la chanson - opus cité

(2) - Etude citée sur l'industrie du disque.

On estime de 3 à 6 mois la durée de vie d'un succès lié le plus souvent au "matraquage" des media.

L'incidence sur l'emploi de ces techniques de "promotion" est pour les chanteurs de variétés d'autant plus importante que, si l'on se réfère à la France, et tout laisse supposer qu'il en est de même dans les autres pays de la C.E.E., 160 chanteurs de variétés seulement enregistrent régulièrement. "La grande majorité des artistes est donc inconnue du public". (1)

Dans ce domaine également, le chanteur de variétés tente de surmonter les difficultés en effectuant sa propre production enregistrée avec l'aide de quelques camarades et le plus souvent des moyens matériels limités. Une fois l'enregistrement terminé, l'artiste se transforme alors en démarcheur et cherche à "placer" son enregistrement auprès d'une maison d'édition. On constate actuellement une certaine généralisation du phénomène qui tend ainsi à transformer l'entreprise de production de disques en entreprise de distribution.

En ce qui concerne la télévision, du moins en France, les mêmes difficultés se rencontrent. Plus un chanteur est connu, plus il est soutenu par une entreprise de disques, par les émetteurs radios, plus il a de chances de participer à des émissions télévisées. Une enquête effectuée par le Syndicat français des artistes interprètes sur le nombre de passages de chanteurs de variétés sur les chaînes de la télévision française illustre bien ce fait:

L'étude porte sur 4 mois d'émissions télévisées sur les trois chaînes entre le 4 janvier et le 30 avril 1975 et concerne 356 artistes de variétés ayant participé à une ou des émissions télévisées au cours de cette période. A la lecture des résultats on constate un phénomène particulièrement significatif : "lorsqu'un artiste est passé une seule fois à la télévision il est bien difficile pour lui de passer une deuxième fois. Mais lorsqu'il est passé sept fois, il est certain de passer entre onze et quinze fois à la télévision en quatre mois.... (2)

---

(1) - Etude citée sur l'industrie du disque.

(2) - Variétés 1977 - Collection Plateaux . S.F.A.

## CHAPITRE 9

### ELEMENTS DE CONCLUSION

L'analyse des principales caractéristiques de l'emploi des travailleurs culturels du spectacle et de l'interprétation musicale a permis de mettre en évidence certaines limites ou insuffisances des réglementations nationales et des structures administratives principalement dans le domaine qui relève directement du champ d'application de cette étude, c'est-à-dire celui du placement des professions artistiques.

L'étude des statistiques officielles du marché du travail concernant ces professions, l'approche tentée dans le chapitre 4 pour situer la structure des effectifs et définir la notion d'emploi occupé ont montré les difficultés d'appréciation et la limite des données statistiques du fait même du manque d'informations disponibles, des insuffisances des nomenclatures utilisées, de l'ancienneté des renseignements.

Dans la deuxième partie de cette étude ( chapitre 5 à 8 ), la présentation des principales caractéristiques des activités culturelles dans lesquelles les artistes sont occupés dans les pays de la C.E.E. et les problèmes d'emploi - qu'ils rencontrent selon leur spécialité, ont montré les difficultés, l'inégalité des chances et les aléas constants que doivent affronter les artistes pour exercer leur art et en vivre.

Dans ce contexte, il importe donc de suggérer les mesures souhaitables afin que soit mieux garanti le droit au travail des artistes dans chaque pays et facilitée la mise en application de la libre circulation des travailleurs dans la Communauté Européenne.

# 1 - Rappel des principaux problèmes au niveau des Etats Membres

Ces problèmes sont d'ordre réglementaire mais également administratif dans la mesure où ils concernent l'organisation et le rôle des services publics de placement à l'égard des professions artistiques.

## Les problèmes d'ordre réglementaire

L'exercice de la profession d'entrepreneur de spectacle et d'agent artistique a fait l'objet, dans la plupart des pays de la C.E.E., de réglementations spécifiques. Mais, du fait de l'ancienneté ou de l'insuffisance des textes, des difficultés de contrôle du respect de leur application par les services publics, on a pu constater les limites des réglementations en vigueur et de ce fait l'existence de pratiques abusives qui vont à l'encontre des droits à l'emploi et des garanties sociales des travailleurs culturels.

L'actualisation des textes législatifs en vigueur, l'extension de leur champ d'application, la révision du contenu de certains articles apparaissent d'autant plus souhaitables que les résultats déjà obtenus par leur mise en application ont été positifs du point de vue des garanties professionnelles présentées par les entrepreneurs de spectacle et les agents artistiques.

C'est le cas en France avec la législation de Décembre 1969 réglementant la profession d'agent artistique.

Mais il n'en reste pas moins que les constats de situation présentés tout au long de cette étude montrent les limites des législations actuelles : c'est, rappelons-le, particulièrement le cas dans le domaine des variétés et du café théâtre qui, du fait des insuffissances réglementaires, n'assurent pas les garanties sociales essentielles aux artistes concernés.

Les réglementations belges et françaises relatives à l'exercice de la profession d'acteur d'une part et de technicien de la production du film d'autre part, pour lesquelles la possession d'une carte professionnelle est exigée, sont en contradiction avec la réglementation communautaire sur la libre circulation des travailleurs.

Ces problèmes ont été abordés dans les chapitres 5 et 7 et leur analyse montre que les solutions à trouver nécessitent une concertation au niveau national comme au niveau communautaire entre les administrations compétentes et les professionnels concernés par ces réglementations.

#### Rôle des services publics de l'emploi

Le rôle fondamental des services publics de l'emploi tel qu'il a été défini par l'Organisation Internationale du Travail dans la Convention 88 adoptée par l'ensemble des Etats Membres de la Communauté Européenne est :

" d'assurer l'efficacité du recrutement et du placement des travailleurs ...."; pour cela " des mesures doivent être prises pour faciliter, au sein des différents bureaux de l'emploi, la spécialité par profession et par industrie ".

L'étude des services publics de l'emploi dans les pays de la C.E.E. a montré que les bureaux spécialisés dans le placement des professions artistiques n'existent pas partout. D'autre part, dans la plupart des cas, faute de moyens suffisants, quand ils existent les services spécialisés ne sont généralement pas à même de remplir pleinement leur rôle de service public, à la disposition des artistes pour leur procurer des emplois, à celle des employeurs pour leur proposer des travailleurs correspondant aux exigences de la production dans les différentes activités du spectacle.

Pour remplir ce rôle, le bureau spécialisé de l'emploi chargé des professions artistiques devrait donc :

- avoir une compétence administrative nationale;
- bénéficier de moyens en personnel technique choisi dans la mesure du possible parmi les professions artistiques comme c'est le cas pour le ZBF de Francfort;
- être à même d'effectuer une prospection systématique des offres d'emploi susceptibles d'être proposées par les entreprises relevant des différentes activités artistiques;
- avoir à sa disposition un fichier des artistes dont la gestion électronique permette une mise à jour constante et une utilisation rapide permettant de communiquer à tout instant aux employeurs potentiels les profils professionnels des artistes à la recherche d'un emploi.

2 - Les problèmes concernant la réglementation communautaire sur la libre circulation des travailleurs

Pourvus de moyens plus opérationnels, les bureaux de l'emploi spécialisés seront à même de communiquer, au niveau national, les informations dont les services centraux de l'emploi ont besoin pour permettre l'application du principe de la priorité d'emploi prévue en faveur des ressortissants de la Communauté Européenne et assurer la compensation communautaire entre les offres et les demandes d'emploi dans le cadre de la libre circulation des travailleurs.

- Le principe de la priorité d'emploi aux ressortissants de la Communauté Européenne, article 16 du règlement CEE 1612/68 ( dont le texte figure dans l'Introduction, page 5 )

Dans la mesure où, dans un Etat Membre, des offres d'emploi déposées dans les services publics de placement n'ont pu être satisfaites au niveau national, elles sont communiquées aux services centraux des autres Etats Membres. Ceux-ci peuvent alors communiquer les demandes d'emploi de leurs ressortissants dont le profil professionnel est susceptible de correspondre aux offres proposées.

D'après la réglementation communautaire, ces candidatures, pendant un délai de 18 jours," sont présentées aux employeurs avec la même priorité que celle accordée aux travailleurs nationaux à l'égard de ressortissants d'Etats non membres".

Ce principe de priorité, limité dans le temps, ne saurait être interprété comme une mesure protectionniste à l'égard des travailleurs des Etats non membres mais seulement comme un moyen de faciliter les échanges au niveau communautaire et permettre aux artistes moins connus, et donc moins favorisés, d'obtenir des engagements dans une entreprise de spectacle d'un pays voisin du leur.

- La compensation communautaire entre les offres et les demandes d'emploi

La mise en application de la compensation communautaire entre les offres et les demandes d'emploi concernant les professions artistiques suppose l'élargissement du système européen élaboré à cet effet: le SEDOC ( Système européen de diffusion des offres et des demandes d'emploi enregistrées en compensation internationale ).

Ce système comprend :

- Un répertoire analytique des professions, complété par des annexes permettant de définir :
  - des termes génériques,
  - les activités économiques codifiées dans la N.A.C.E. (Nomenclature générale des Activités Economiques dans la Communauté Européenne),
  - les activités spécifiques exercées par les ingénieurs et les techniciens,
  - des indications techniques concernant les industries chimiques,
  - un index alphabétique pour chacun des pays de la C.E.E..

L'ensemble de ces documents est rédigé dans les différentes langues pratiquées à l'intérieur de la Communauté.

"Ces documents doivent permettre aux services spécialisés de l'emploi des Etats Membres de formuler, de la manière la plus précise possible et dans un langage commun, les critères descriptifs de l'offre et de la demande d'emploi nécessaires à la mise en contact de ces deux composantes du marché du travail " ( Note méthodologique du SEDOC ).

Le répertoire analytique, dans lequel n'ont pas encore été insérées les professions artistiques, est actuellement constitué d'une liste d'environ 800 métiers individuels. "Le document a donc été élaboré de manière à pouvoir, pour chaque activité individuelle..... se référer simultanément

- à des intitulés qui présentent un maximum de cohérence de pays à pays pour désigner une même activité,



- au numéro de code européen et au numéro de code de chaque nomenclature nationale" .

Il est important de souligner que le but du S.E.D.O.C. est d'établir un premier rapprochement entre la demande d'emploi et l'offre d'emploi et que les nécessaires compléments d'informations concernant en particulier les conditions d'emploi et de rémunération n'interviennent qu'entre les deux parties concernées; c'est à dire le travailleur d'une part et l'employeur d'autre part, Il s'agit donc bien d'une mise en contact d'informations initiales.

- Les problèmes techniques posés par l'insertion des métiers exercés par les travailleurs culturels du spectacle et de l'interprétation musicale dans le S.E.D.O.C.

Le système de codification utilisé dans le S.E.D.O.C. est directement inspiré de la Classification Internationale Type des Professions élaborée par le Bureau International du Travail ( édition révisée en 1968 ) avec toutefois certains aménagements dans les techniques de regroupement. De ce fait l'insertion des métiers artistiques dans le répertoire actuel ne devrait présenter aucune difficulté particulière.

Pour les métiers exercés par les travailleurs culturels, la classification internationale type des professions du B.I.T. comprend trois sous groupes :

- 1-5 : Auteurs, journalistes et écrivains assimilés
- 1-6 : Sculpteurs, peintres, photographes et artistes créateurs assimilés
- 1-7 : Musiciens, acteurs, danseurs et artistes assimilés

L'élaboration du répertoire analytique a été effectuée de la manière suivante :

" La méthode a consisté dans l'examen des activités individuelles et des professions à partir de courtes descriptions présentées par les experts, oralement ou par écrit, en séance. Les discussions et les échanges de vues qui ont suivi ces exposés ont permis de préciser, pour chaque profession ou activité étudiée, les termes correspondants dans les différents pays, les numéros de référence aux classifications nationales ou d'indiquer éventuellement, pour un pays donné, qu'il n'existait pas d'emploi correspondant au moment de l'élaboration du répertoire."

" Les termes retenus par le groupe présentent un maximum de cohérence de pays à pays pour une activité individuelle ou une profession déterminée : les termes pour lesquels il n'a pas été possible de trouver un commun dénominateur ont été écartés".  
(extrait de la Note Méthodologique du S.E.D.O.C. p. 5).

L'insertion des métiers relevant des activités artistiques doit donc être faite sur les mêmes bases techniques. Toutefois, du fait de la spécificité et des caractéristiques particulières des métiers artistiques, il apparaît nécessaire que le groupe de travail soit constitué :

- de représentants des administrations concernées (Affaires culturelles, organismes chargés des activités cinématographiques, Emploi.....)
- mais également
- des professionnels ( entrepreneurs de spectacle et artistes)

Il importe aussi que le groupe puisse faire appel éventuellement à des représentants de spécialités artistiques dont les caractéristiques d'emploi nécessitent des informations particulières.

La rédaction des descriptions d'emploi ne devrait pas poser de problèmes particuliers..... A titre d'exemple on peut citer la description d'un emploi relevant de la production cinématographique et exercé par la script-girl :

#### La SCRIPT-GIRL

1 - Elle est l'auxiliaire du Réalisateur et du Directeur de Production. Son travail consiste à contrôler la bonne exécution de la continuité des scènes et de chaque plan, en vue d'éviter des erreurs.

2 - Elle note par écrit tous les détails de chaque scène, tant du point de vue du comportement des acteurs que des accessoires de la scène.

3 - Elle doit noter le métrage de pellicule utilisé pour chaque prise de vue, l'emplacement de la caméra, le genre d'objectif, la distance de l'objet par rapport à la caméra.

4 - Elle doit retenir et noter les modifications du dialogue ainsi que tous les événements pouvant se produire pendant le tournage.

Ses rapports journaliers artistiques et administratifs constituent le rapport de tournage.

- Le problème des informations statistiques concernant les  
emplois exercés par les travailleurs culturels

Les emplois occupés par les artistes du spectacle sont très difficiles à préciser dans la mesure où, en l'état actuel des statistiques, seules les évaluations d'effectifs globaux par spécialités plus ou moins détaillées sont disponibles dans quelques Etats Membres. Selon les sources utilisées et les catégories d'artistes concernés, les renseignements obtenus sont plus ou moins fiables, et ne font pas toujours l'objet d'une actualisation régulière.

On a pu constater lors de l'étude des statistiques publiées par les services publics de l'emploi concernant le marché du travail que les nomenclatures de métiers utilisées ne permettent pas de préciser les données disponibles de manière analytique.

Les comparaisons entre pays sont de ce fait très difficiles à établir et cette remarque vaut également, et pour la même raison, pour les statistiques relatives à la structure des effectifs des travailleurs culturels du spectacle et de l'interprétation musicale.

Les travaux entrepris dans le cadre du S.E.D.O.C. devraient permettre de coordonner les recherches en ce domaine dans l'ensemble des Etats Membres.

La gravité des problèmes d'emploi rencontrés par une grande partie des artistes du spectacle ressort des analyses de situations qui font l'objet des précédents chapitres.

Quel que soit le secteur économique concerné, aucune politique d'emploi cohérente et adaptée aux besoins ne peut être entreprise valablement si l'on ne possède pas les éléments d'informations sur les emplois occupés, leur volume et leur structure.

Dans le cas des activités culturelles la spécificité des emplois, les difficultés pour apprécier la notion d'emploi occupé, de sous emploi et de chômage ne peuvent être surmontées qu'à l'aide de recherches statistiques approfondies et de techniques tenant compte de la complexité des entreprises, de leur mode de gestion et des conditions de travail des artistes.

Cette connaissance est pourtant fondamentale pour éclairer les organismes responsables comme les différents agents économiques du monde du spectacle et les inciter à coordonner les actions dans le domaine de l'emploi, à l'égard de travailleurs sans lesquels le patrimoine culturel d'un pays ne peut s'enrichir et dont le rôle est essentiel si l'on veut donner " une dimension européenne " à la culture.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

---

- HISTOIRE DES SPECTACLES, *Encyclopédie de la Pléiade* 1965
- SIX ANNEES DE COMEDIE FRANCAISE, P.A. Touchard - Paris 1953
- L'ESSENCE DU THEATRE, H. Gouhier - Plon 1943
- HISTOIRE DU THEATRE, Vito Pandolfi - Marabout 1968
- L'ACTEUR, P. Chesnais - Librairies Techniques 1957
- LES OMBRES COLLECTIVES, J. Duvignaud - P.U.F. 1973
- LE COMEDIEN DES INCARNE, L. Jouvett - Flammarion 1954
- COMEDIEN DANS UNE TROUPE, M. Sarrazin - Grenier de Toulouse 1970
- VOYAGE D'UN COMEDIEN, J. Dasté - Stock 1972
- PARADOXE SUR LE COMEDIEN, Diderot - Flammarion 1967
- SHAKESPEARE PAR LUI MEME, Textes présentés par J. Paris - Seuil 1954
- HISTOIRE DU THEATRE, P.U.F. 1967
- SHAKESPEARE ET LE THEATRE ELISABETHAIN, J. Axelrad et M. Willems - P.U.F. 1968
- HISTOIRE DU THEATRE ITALIEN, P.U.F. 1965 P. Van Tieghem
- L'ART DU COMEDIEN, A. Villiers - P.U.F. 1962
- SITUATION DU THEATRE EN ITALIE, G. Teyssier Notes et études documentaires Paris 1967
- LE THEATRE AUX PAYS BAS, M.B. Stroman Notes et études documentaires Paris 1970
- LE THEATRE EN FRANCE, G. Rosental Notes et études documentaires Paris 1972
- L'EXPERIENCE DES MAISONS DE LA CULTURE, J.C. Bécane Paris 1974
- RAPPORT SUR LES ARTISTES, CREATEURS MUSICAUX, INTERPRETES, REALISATEURS, ARTISTES PLASTICIENS, DESIGNER, K. Jöhrbeck - A.J. Wiesand 1975
- LE THEATRE EN REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE, W. Hildenbrand et J.M. Goux Notes et études documentaires Paris 1964
- LE THEATRE EN GRANDE BRETAGNE, M.O'Connor Notes et études documentaires Paris 1966
- LA VIE D'ARTISTE DU MYTHE A LA REALITE, Syndicat Français des Artistes Ed Epi 1974
- LA REPUBLIQUE ET LES BEAUX ARTS, Jeanne Laurent 1975
- L'ETAT ET LE THEATRE, Jack Lang Paris 1968
- LA NOSTALGIE N'EST PLUS CE QU'ELLE ETAIT, S. Signoret Le Seuil 1976
- LES STARS, E. Morin Le Seuil 1972

PLEINS FEUX SUR LE CAFE THEATRE, C. Joyon Ed. Parc 1977

THEATRE DE MARIONNETTES, *Situation en France (1973) et documentation Internationale* (diffusée par l'ATAC)

HISTOIRE DES MARIONNETTES, G. Baty et R. Chavance P.U.F. 1971

TECHNIQUE DU CINEMA, Lo Duca P.U.F. 1974

LE REGIME DE L'ORGANISATION PROFESSIONNELLE DE LA CINEMATOGRAPHIE, G. Valter Ed. Pichon et Durand-Auzias Paris 1969

L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE FRANCAISE, *Revue du CNC 1975-1976*

INVENTAIRE DES AIDES DANS LA C.E.E. A L'INDUSTRIE CINEMATOGRAPHIQUE, *Commission des Communautés Européennes. Situation au 30 juin 1975*

LE CINEMA BRITANNIQUE, *Notes et études documentaires Paris 1963 n° 3022*

L'INITIATIVE CULTURELLE EN ECONOMIE DE MARCHÉ : LE CINEMA FRANCAIS DEPUIS 1945, *Thèse Paris I 1977 René Bonnell*

SUR LE CINEMA, Bertolt Brecht - L'Arche 1970

LE CINEMA CETTE INDUSTRIE, C. Degand Paris 1972

SOCIOLOGIE DE LA RADIO TELEVISION, J. Cazenueve P.U.F. 1972

HISTOIRE DU BALLET, J. Christout P.U.F. 1975

HISTOIRE DU MUSIC HALL, J. Feschotte P.U.F. 1965

UN CIRQUE POUR L'AVENIR, J. Monteaux, *Le Centurion* 1977

HISTOIRE ET LEGENDE DU CIRQUE, R. Auguet Flammarion 1974

CIRQUE, HISTOIRE ET EVOLUTION, *Grande Encyclopédie Larousse 1974 par Adrian*

SUR LES CHEMINS DES GRANDS CIRQUES VOYAGEURS, Adrian 1959

HISTOIRE MONDIALE DU CIRQUE, D. Jando (à paraître fin 1977 Paris)

ECONOMIE DES ARTS DU SPECTACLE VIVANT : ESSAI SUR LA RELATION ENTRE L'ECONOMIE ET L'ESTHETIQUE, *Thèse Paris I 1977 - D. Leroy*

HISTOIRE DE LA CHANSON, G. Erismann. P. Waleffe Paris 1967

PETITE HISTOIRE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, N. Dufourq Larousse 1960

BRUITS, J. Attali Paris 1977

LE CIRQUE A L'ANCIENNE, N. Devaulx Paris 1977

LA PROFESSION DE MUSICIEN, J. de Clercq - Bruxelles 1970

L'ECONOMIE DU DISQUE EN FRANCE, A. Hennion. J.P. Vignelle Secr. d'Etat à la Culture Paris 1976

SOCIETE EDUCATIVE ET POUVOIR CULTUREL, J. Dumazedier. N. Samuel Paris 1976

ANNUAIRE STATISTIQUE DE LA CULTURE, *Service des Etudes et de la Recherche. Secrétariat d'Etat à la Culture* Paris 1975

LES EMISSIONS CULTURELLES A LA TELEVISION FRANCAISE, *Institut National de l'Audiovisuel* M. Souchon et S. Poulet PARIS 1976

LA RADIO TELEVISION AU DANEMARK, R. Albrecht *Notes et Etudes Documentaires* Paris 1975

LA RADIO ET LA TELEVISION EN ITALIE, A. Popovici *Notes et Etudes Documentaires* Paris 1976

REVUE PLATEAUX, *Syndicat Français des Acteurs* (en particulier n° 44, 50, 62 ...)

VARIETES, S.F.A. *Collection Plateaux* 1977

L'ACTION COMMUNAUTAIRE DANS LE SECTEUR CULTUREL, R. Grégoire SEDIT 1976

LE SENS DE LA CREATION, *Nicolas Berdiaev* PUF 1955

CROISSANCE ECONOMIQUE ET SOUS DEVELOPPEMENT CULTUREL, *Osiris Cecconi* PUF 1975

ON THE TECHNOLOGICAL FOUNDATIONS OF ECONOMIE DUALISM, M.J. Piore 1973

UNEMPLOYMENT AND THE "DUAL LABOR MARKET", P.B. Doeringer et M.J. Piore 1975

LA FORMATION DE L'ACTEUR, C. Stanislavski Payot 1975

A.T.A.C. INFORMATIONS, *Revue* Paris.